



**UNIVERSIDAD DE CHILE  
INSTITUTO DE LA COMUNICACIÓN E IMAGEN  
ESCUELA DE PERIODISMO**

**“EXPRESIONES DE LO POPULAR EN EL CHILE ACTUAL:  
Cine Chileno y Humor Televisivo”**

**Seminario para optar a la Licenciatura en Comunicación Social**

**AUTORES:**

Marcelo Aguilera  
Catalina Bustamante  
Jorge Cárdenas  
Aracelly Rojas  
Diego Zurita

**PROFESOR GUÍA:**

Eduardo Santa Cruz

SANTIAGO, CHILE  
2004





**UNIVERSIDAD DE CHILE  
INSTITUTO DE LA COMUNICACIÓN E IMAGEN  
ESCUELA DE PERIODISMO**

**“EXPRESIONES DE LO POPULAR EN EL CHILE ACTUAL:  
Cine Chileno y Humor Televisivo”**

**Seminario para optar a la Licenciatura en Comunicación Social**

**AUTORES:**

Marcelo Aguilera  
Catalina Bustamante  
Jorge Cárdenas  
Aracelly Rojas  
Diego Zurita

**PROFESOR GUÍA:**

Eduardo Santa Cruz

SANTIAGO, CHILE  
2004

# Tabla de Contenidos

INTRODUCCIÓN.....	7
<b>CAPITULO I</b>	10
APROXIMACIÓN CONCEPTUAL.....	
Un terreno Oscilante.....	11
Lo popular en tiempos posmodernos.....	17
Lo popular y lo identitario.....	19
<b>CAPÍTULO II</b>	
EL HUMOR COMO POSICIONAMIENTO DE LO POPULAR EN LA TELEVISIÓN CHILENA.....	29
1.Un remedio, un arma, un negocio.....	30
<i>Cambio de rumbo.....</i>	32
<i>Melón y Melame: ejemplo de exponentes populares en la contingencia de los medios.....</i>	34
2.El humor y lo popular.....	37
<i>Como inversión de una cultura “oficial”.....</i>	37
<i>Los mediadores, la crítica y la hibridación.....</i>	41
3.Descripción de elementos referentes a lo popular en los programas de humor.....	44
4.Tipología de programas y formatos.....	47
5.Análisis de Casos:	
<i>A. Humor más mujeres- Referencias Sexuales.</i>	

<i>Siempre Contigo - Megavisión.....</i>	49
<i>El Show del Che Copete – Megavisión.....</i>	51
<i>Morande con Compañía – Megavisión.....</i>	52
<b>B. Contador de Chistes</b>	
<i>El Bar del Humor- Morandé con Compañía – Megavisión.....</i>	53
<i>Serie de Humoristas – Con Mucho Lucho – Canal 13.....</i>	54
<i>Dino Gordillo - De Pé a Pá - Televisión Nacional.....</i>	55
<i>Álvaro Salas - De Pé a Pá – Televisión Nacional.....</i>	56
<b>C. La Serie de Humor- Representación de Estratos Sociales</b>	
<i>Los Venegas Reactivados - Televisión Nacional.....</i>	57
<b>D. Humor de Pareja</b>	
<i>Profesor Salomón y Tutu Tutu – Morandé con Compañía – Megavisión.....</i>	59
<i>Los Limpiavidrios – Morandé con Compañía – Megavisión.....</i>	60
<b>E. Humor Crítico</b>	
<i>Coco Legrand.....</i>	61
6. Algunas Reflexiones.....	64

### **CAPÍTULO III**

“LO POPULAR EN EL CINE CHILENO”.....	67
1. El Cine como expresión de la Identidad Popular.....	68

<i>Lo popular como identidad colectiva</i> .....	71
2. Un recorrido histórico.....	74
<i>Los inicio desde el cine mudo</i> .....	74
<i>La crisis de la década del cuarenta</i> .....	78
<i>El nuevo cine chileno: la mirada que por fin se vuelve hacia nosotros</i> .....	80
<i>El regreso de la democracia</i> .....	86
3. Indicadores para el Análisis.....	89
4. Análisis de Casos	
<i>Historias de Fútbol</i> .....	91
<i>Gringuito</i> .....	96
<i>El Chacotero Sentimental</i> .....	101
Mi Famosa Desconocida.....	107
<i>Taxi para Tres</i> .....	112
<i>Negocio Redondo</i> .....	119
<i>Los Debutantes</i> .....	125
<i>B- Happy</i> .....	131
5. Palabras Finales.....	137
CONCLUSIONES.....	140
BIBLIOGRAFÍA.....	143

# **INTRODUCCIÓN**

La discusión acerca de cómo se constituye discursivamente el mundo popular y como éste se caracteriza probablemente nunca termine. Sin embargo, existen algunos elementos utilizados en el presente trabajo que ayudarán a vislumbrar la existencia de un discurso sobre lo popular manifiesto en dos productos del lenguaje audiovisual: el cine y la televisión.

Claramente estos medios son masivos, razón por la cual fueron escogidos para nuestro análisis. Ambos cuentan con una audiencia tal que el discurso que imponen es influyente en la conformación de identidades y estereotipos. Además, el lenguaje que conjuga el sonido con las imágenes es capaz de entregar una visión más determinada sobre este sujeto.

La intención del siguiente análisis es esclarecer la presencia de un discurso que tenga como eje lo popular, analizar la existencia de ciertas características que permitan hablar de un sujeto tal en cualquiera de estos medios.

Teniendo como referente ciertas visiones sobre lo popular, las discusiones al respecto y los procesos de intercambio y reconocimiento que se establecen, configuramos en una primera parte los puntos de convergencia sobre lo popular que nos darán el fundamento teórico para basar los posteriores análisis de casos en la televisión y el cine. El capítulo I denominado “Análisis Conceptual”, revela la incesante búsqueda de algunos teóricos por conformar un concepto claro sobre lo popular. Determina los contextos y nuevos conceptos que cruzan la discusión y relaciona un posible consenso con las nociones sobre la identidad cultural y lo nacional.

Además de la vastedad de perspectivas que presentan los estudios de lo popular, nos encontramos con la dificultad de despejar el concepto a raíz de la superposición que se produce espontáneamente con otros más específicos, tales como la identidad o lo nacional, lo cual, gracias a las categorías propuestas por algunas disciplinas, tales como la Antropología o la Historia, vieron reducida su complejidad a ciertos aspectos como creencias, objetos, rituales sin considerar los procesos sociales de los cuales provenían, impidiendo observar lo popular en toda su diversidad.

A raíz de la complejidad del tema, el prisma propuesto en la presente tesis no considera dilucidar disyuntivas teóricas ni determinar categorías, sino que analizar dos productos comunicacionales: el humor en la televisión y la producción cinematográfica nacional de los últimos años, ambos con gran aceptación por parte de la población, otorgándoles, por un lado, altos *ratings*, provenientes de todos los estratos sociales, dando cuenta de su



transversalidad; y por otro, una elevada asistencia a las salas de cine, vale decir, ambos productos comunicacionales son altamente exitosos.

El segundo capítulo denominado “El Humor como Posicionamiento de lo Popular en la Televisión Chilena” plantea como objetivo dilucidar la existencia de un discurso de lo popular propuesto por los humoristas y sus rutinas en la “pantalla chica”. Asimismo, intentará establecer qué tan real sería esta relación y de que manera se constituye. Para alcanzar lo señalado, definiremos el concepto “humor” y mediante una pequeña justificación de su importancia en televisión de tal manera de abocarnos, posteriormente, al análisis de casos específicos que suceden en la televisión actual.

Otra de las piezas fundamentales de la tesis es buscar el posible establecimiento de un discurso popular en el cine. “Lo Popular en el Cine Chileno” se erige como la tercera parte de este trabajo, orientada precisamente a desentrañar la existencia de ciertas regularidades en la filmografía nacional desde 1997 en adelante.

Para ello señalaremos la importancia que tiene este concepto de lo popular en la constitución de una identidad nacional. Seguiremos con un recorrido somero de los elementos populares en la historia de la cinemateca nacional y luego estudiaremos el estado actual de lo popular en el cine según los márgenes establecidos con anterioridad. Una visión particular de ciertas películas que señalarían algunos rasgos de lo popular.

En cuanto a la metodología utilizada podemos decir que no se trataba con ella dar cuenta de la inmanencia de los discursos, sino que más bien el objetivo era visualizar como estos establecen una relación con sentidos comunes e imaginarios colectivos, usando para ello más bien la noción de discurso social que propone Verón.

Una parte importante del trabajo fue la construcción de ciertos instrumentos metodológicos *ad hoc* a los objetos con el fin, justamente de trascender visiones inmanentistas, ya que se trataba de develar ciertas líneas discursivas presentes, tanto en los aspectos verbalizados como en otro tipo de calificaciones.

En definitiva, los aspectos teóricos y prácticos del presente seminario apuntan a descubrir la existencia de un discurso como tal que se manifieste en los medios de comunicación ya propuestos.

# **CAPÍTULO I**

## **“APROXIMACIÓN CONCEPTUAL”**

## Un terreno oscilante

Con el advenimiento del capitalismo y de los procesos de industrialización, el desarrollo de nuevas tecnologías, cambios en la producción y circulación, crecimiento urbano, y la irrupción de los medios de comunicación masiva, se ha obligado a las ciencias sociales y sus diferentes disciplinas a repensar el concepto de lo popular considerando las transformaciones por las que está atravesando la sociedad, las cuales modificarían radicalmente las formas y estilos de vida de los individuos y la relación con su entorno social.

El sociólogo Néstor García Canclini considera que los cambios observados dan un fuerte impulso a las ciencias sociales para que se preocupen de las culturas populares, las cuales, considera, se han visto afectadas por factores como la industrialización, la acelerada urbanización, factores políticos, crisis económica del capitalismo y del Estado, dando pie a una crisis ideológico-cultural.

Las nuevas definiciones y perspectivas que intentan dar las ciencias sociales sobre el problema de la cultura popular podrían considerarse como rupturistas frente a las concepciones que hasta la década de los ochenta estaban vigentes. Conceptos como “alta cultura” y “baja cultura”, se comienzan a quebrar y hacer más difusos sus límites, centrándose el interés de los estudiosos en la circulación y los lugares donde se intersectan ambos conceptos.

La búsqueda de la definición de lo popular con la cual se trabajará en la presente tesis se iniciará con autores en los cuales la dicotomía alta/baja cultura no es la base que sustenta sus perspectivas, sino que su interés apuntaría más bien a las relaciones que se observan entre ellas. De esta manera, lo popular estaría dado por el sustrato que genera el entrelazamiento y la interacción que se observa.

El planteamiento que hace Mijail Bajtín de la cultura popular a través del análisis de *Gargantúa y Pantagruel*, considera la existencia de una **oposición** entre la cultura popular (o no oficial) y una cultura oficial, catalogando a esta última como “*de tono serio, religioso y feudal a diferencia de la no oficial que se visualiza como una cultura milenaria, de la plaza pública, del humor popular, del cuerpo, que se expresa en el carnaval*”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Cit. en Zubieta, Ana María y colaboradores: “Cultura popular y cultura de masas”, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2000, Pág. 27.

La cultura carnavalesca, según Bajtín, representa la oposición del hombre a la cultura oficial, socava las jerarquías y valores propuestos por ella, intentando crecer y desarrollarse fuera de los cánones establecidos. Transgrede y plantea espacios de liberación, en los cuales los excesos, el cuerpo, lo material, son su marca.

La dicotomía propuesta por este autor es superada por la circulación y la influencia recíproca entre cultura popular y cultura oficial. Bajtín enfoca su interés en las zonas donde se intersectan ambas culturas, dentro de la cual la parodia toma un lugar preponderante como mecanismo de apropiación. Este autor entiende que la cultura popular proviene de la cultura oficial, que la primera existe y funciona con relación a la segunda. Ambos estamentos cuentan con mecanismos para apropiarse e irrumpir en el espacio del otro. Aquí la inversión, la ridiculización y la captura simbólica son las herramientas que les permitirá la entrada al área de su opuesto.

Por su parte, la reflexión y el planteamiento que hace Antonio Gramsci está enmarcado por el concepto de **dominación**, reemplazando la dicotomía de alta cultura y baja cultura por clase dominante y clases subalternas. Introduce, además, el concepto de **hegemonía**. Gramsci propone que las clases subalternas conforman el pueblo, siendo sus mayores características la heterogeneidad, lo múltiple, lo diverso y lo yuxtapuesto, y una mirada del mundo poco elaborada y asistémica. Lo cual se diferencia de la cultura dominante, que se caracteriza por su capacidad de organización y centralización, permitiéndole imponer sus intereses al resto de la sociedad.

En la propuesta de este autor, la dominación es pensada a través del concepto de hegemonía, *“consentimiento de las grandes masas de la población a la dirección impresa a la vida social por el grupo dominante, consentimiento que proviene del consenso logrado por la clase dominante a través del prestigio obtenido por su posición y función en el mundo de la producción. Además, proceso en el que una clase logra que sus intereses sean reconocidos como suyos por las clases subalternas, incluso sobre todo si van en contra de los propios intereses”*<sup>2</sup>.

En Gramsci, la cultura popular, vista desde la perspectiva de la hegemonía, es un sistema de relaciones entre clases sociales que permite el consenso, pero a la vez la resistencia. Existe conflicto, pero dentro del sistema impuesto por la clase dominante. Las clases subalternas buscarían los espacios donde establecerse, intentando no ser cooptados por la clase dominante, ni menos llegar a un enfrentamiento con ella.

---

<sup>2</sup> Idem. Pág. 37-38.

En esta dirección, cabe destacar las perspectivas de Michel De Certeau y Néstor García Canclini, para quienes lo popular es un espacio de encuentro tanto de los diferentes grupos o clases sociales como de sus prácticas y actividades cotidianas.

El planteamiento que hace Michel De Certeau deja de lado las visiones que igualan la cultura popular a las tradiciones o que la ven como algo minoritario o marginal. La define de forma positiva y vital, que emana de lo cotidiano, de las maneras de hacer, de la creatividad de todos los días de **esas mayorías anónimas**, reescribiéndolas también como consumidores o dominados. La cultura popular es el espacio de libertad donde, a través de las tácticas de consumo, se reapropia de los espacios organizados por el orden dominante. De Certeau dice que estas tácticas *“son las ingeniosidades del débil para sacar ventaja del fuerte, desembocando en una politización de las prácticas cotidianas”*<sup>3</sup>.

Para este autor las prácticas cotidianas son los mecanismos a través de los cuáles los más débiles generan microrresistencias, permitiendo la aparición de microlibertades, con las cuales enfrentarán la influencia de los poderes sobre las mayorías anónimas. Destaca las ventajas de las tácticas silenciosas y sutiles. Confía en la inteligencia e inventividad del más débil.

De Certeau no está interesado en la producción de bienes, sino qué se hace con ellos, cuáles son sus usos y de esta manera se desmarca de visiones como las que sostiene la Escuela de Frankfurt.

Rompe con la validez de las categorías alta cultura, cultura popular y cultura de masas, las que son reemplazadas por el concepto de **hibridación cultural**, espacio de cruce entre lo masivo, lo popular y lo alto. Néstor García Canclini también propone el concepto de hibridez, cruce cultural que considera una reestructuración radical de los vínculos entre lo tradicional y lo moderno, lo popular y culto, lo local y lo extranjero. Ya nada es puro, se transforma en una compleja red de relaciones. Para García Canclini este concepto no es nuevo, antes fue el sincretismo, luego la lucha por compatibilizar el modernismo cultural con la semimodernización económica, y ambos con las tradiciones persistentes.

La propuesta de De Certeau considera además la “entronización de la cultura de masas en un lugar hegemónico y excluyente”, sustituyendo así las categorías de cultura popular y alta cultura. Se instala sobre los procedimientos de apropiación del consumo y analiza las prácticas de la vida cotidiana, dejando

---

<sup>3</sup> De Certeau, Michel: *“La Invención de lo Cotidiano”*. Universidad Iberoamericana, México, 1996, pág. XLIV.

de lado las relaciones de imposición, aceptación y préstamo entre la cultura de las elites y la cultura popular. Para ello utiliza tres determinaciones: el uso implícito en el consumo: los procedimientos a través de los cuales se produce esa creatividad oculta de todos los días y la formalidad lógica de esas prácticas.

Con respecto al uso trabaja sobre su *poiética*, el hacer, crear, fabricar que requiere cada persona para actuar dentro del esquema de producción del sistema. De Certeau mira a los consumidores no como pasivos receptores de objetos culturales, sino como seres capaces de desarrollar una producción secundaria, encubierta, que es un verdadero arte de reciclar materiales que no le son propios. El **hombre anónimo** juega, trasgrede para reapropiarse de los lugares organizados por las técnicas de producción y el sistema, usándolos en provecho propio. La lectura, la marcha personal, las prácticas barriales, la cocina son los mecanismos usados por los consumidores. Tácticas que usa el débil para apropiarse del espacio del otro<sup>4</sup>.

Michel De Certeau está interesado en los usos que hacen los individuos de los espacios, los productos, sus relatos, leyendas en su vida cotidiana. Dice que lo cotidiano se crea con las formas de **cazar furtivamente**. Se interesa en cómo el débil debe maniobrar o administrar su sabiduría para **hacer o deshacer** el juego impuesto por el otro. Sabe que no tiene un lugar y debe luchar, combatir para resistir a quien ostenta el poder.

Siguiendo con el planteamiento que hace Néstor García Canclini y su reformulación de lo popular, podemos decir que se da en un momento en el que se discute la vigencia del concepto de modernidad y la irrupción del de postmodernidad. En sus textos se plantea la interrogante de si estamos aún en presencia de la Modernidad, explorando los caminos para entrar y salir de ella. García Canclini considera que América Latina no ha superado sus tradiciones ni tampoco logrado la cohesión social ni una cultura moderna que permita la gobernabilidad y la democratización del desarrollo, permitiendo sólo a unos pocos participar de él, dando pie a grandes diferencias sociales, todo lo cual debía ser superado en la Modernidad.

Los últimos estudios de García Canclini dan muestra de su interés en la hibridación cultural como en el uso y el consumo que hacen los individuos de los productos. Asimismo se interesa en cómo este último está definiendo su identidad y su carácter de ciudadanos, y como se relacionan actualmente considerando los grandes cambios observados durante el siglo XX, principalmente por la entrada de los medios de comunicación masivos, a los cuales los ciudadanos estarían acudiendo en busca de servicios, justicia,

---

<sup>4</sup> Ver Zubieta, Ana María y colaboradores, Op. Cit., págs. 76-78

reparaciones o simple atención a raíz de la desilusión de las burocracias estatales, partidarias y sindicales.<sup>5</sup>

García Canclini ejemplifica los cruces culturales producidos en América Latina pensando en ella como una ciudad, como una red de relaciones, a la cual se puede ingresar desde diferentes caminos, desde lo culto, lo popular o lo masivo, y es en su centro donde todo se mezcla, se reúne, desechando los paradigmas que trataron sus objetos de estudio como algo puro e independiente, sin interacción alguna<sup>6</sup>.

La búsqueda de una definición de lo popular lleva a García Canclini a cuestionar los diferentes estudios que han llevado al reduccionismo del concepto, los conservadores, racistas, populistas, indigenistas, estatistas y los paradigmas con los que en América Latina se pensó lo popular, los cuales centran sus estudios en la dominación ideológica, o bien en la capacidad de resistencia de las clases subalternas, influenciados por Gramsci. Este autor postula una visión transdisciplinaria. Considera que se deben repensar los estudios a raíz de las derrotas de los movimientos revolucionarios, la crisis de paradigmas políticos liberales y populares y los procesos de consumo, comunicación y organización popular que se están observando.

El concepto de hibridez propuesto por García Canclini sería el resultado de la diversidad de relaciones sociales y culturales de los sectores subalternos y las manifestaciones de los cruces entre lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo culto, lo local y lo extranjero.

García Canclini deja de lado los estudios que consideran a la sociedad desde la oposición dominantes/dominados, más bien está cerca de la noción de la hegemonía, entendida como el proceso en el cual una elite que ostenta el poder logra, a través de la persuasión y no la imposición, el consenso de la población para la búsqueda de sus propios intereses. Para este autor es relevante diferenciarla del concepto de dominación, puesto que éste considera la violencia como una herramienta de control. La elite debe otorgar los espacios a la mayoría para que desarrolle sus rituales, prácticas independientes y no necesariamente seguir lo que indica el sistema. Es una relación contractual en la cual ambos actúan recíprocamente. Es en este punto donde converge García Canclini con Gramsci, quien también desarrolló el concepto de hegemonía para entender la dominación social, la cual se daría a través del proceso en el que una clase logra que sus intereses sean reconocidos como suyos por las clases subalternas, incluso (y sobre todo) si van en contra de los propios intereses<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> García Canclini, Néstor, "Consumidores y ciudadanos". Editorial Grijalbo., México, págs. 22-23.

<sup>6</sup> Ver Sunkel, Guillermo, "Razón y Pasión en la Prensa Popular". ILET, Santiago, 1985.

<sup>7</sup> Ver Zubieta, Ana María y colaboradores, Op. Cit., pág. 38.

Ambos autores reconocen la hegemonía como el lugar donde se dan las relaciones entre clases sociales, tanto para buscar el consenso como el espacio donde sucede también la resistencia a dicho consenso.

El consumo sería el mecanismo que organiza la sociedad, distribuye los bienes y da satisfacción a las necesidades. García Canclini dice que a través de él se puede *“explicar la vida cotidiana, entender los hábitos que organizan el comportamiento de diferentes sectores, sus mecanismos de adhesión a la cultura hegemónica o distinción grupal, de subordinación o resistencia”*<sup>8</sup>.

García Canclini invita a dar una mirada detrás de las prácticas híbridas, de los procesos híbridos, para ver cómo interactúa lo hegemónico y lo subalterno y cuál es el resultado de esa interacción.

Así, intenta diferenciar su concepto de otros equivalentes usados con anterioridad tales como el mestizaje, el sincretismo y la creolización. Plantea que estos términos son utilizados en estudios de procesos tradicionales, costumbres y formas de pensamiento premoderno, y la hibridación intenta designar las mezclas interculturales propiamente modernas.

---

<sup>8</sup> García Canclini, Néstor, *“¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular”*, en FELAFACS: “Comunicación y Culturas Populares”. Editorial G. Gili, México, 1983.



## Lo popular en tiempos “posmodernos”

El debate que se genera a partir de la década de los ochenta acerca de lo popular podría instalarse dentro de la discusión sobre la vigencia de la Modernidad versus Posmodernidad. Ellos intentan identificar y clasificar el proceso por el cual camina la sociedad, permitiendo de esa manera desentrañar las redes sociales y el espacio que ocupa la cuestión cultural. Tal es la confusión y la imprecisión que muchos, incluso, se han atrevido a señalar que, en el fondo, ambos términos significan nada, que no definen ni caracterizan nada. Desde diferentes lugares y desde una variada cantidad de disciplinas intentan dar cuenta de cuál es la problemática allí presente. Desde la arquitectura, el cine, la filosofía, la política y la literatura se ha tratado de definir lo moderno y lo posmoderno.

Pablo Oyarzún da cuenta de este debate y se plantea las siguientes interrogantes: ¿Qué es lo moderno?, ¿De qué se habla cuando se habla de lo posmoderno?, ¿Es un movimiento, una filosofía, incluso una época?, ¿O acaso un fenómeno o un síntoma, superficiales ambos, que delatarían un acontecimiento más profundo?, ¿Es, por último, un temple, una difusa sensibilidad cuyas fibras difícilmente se disciernen?<sup>9</sup>.

El debate que busca definir y situar ambos conceptos se realiza en una atmósfera de confusión, mezcla y un profundo eclecticismo que no logra dar señales claras.

Lipovetsky dice que estaríamos frente a la posmodernidad la que denomina como *“la emergencia de un modo de socialización y de individualización inédito, que rompe con el instituido desde los siglos 17 y 18... que se caracteriza por la privatización ampliada, la erosión de las identidades sociales, el abandono ideológico y político y la desestabilización acelerada de las personalidades.... vivimos una segunda revolución individualista”*<sup>10</sup>. Esto lleva al personalismo hedonista, que sumado al consumo, característico del capitalismo y la modernidad, nos enfrenta al individuo posmoderno.

Jean Lyotard también se posiciona en la posmodernidad y le reconoce una tendencia al bricolaje, donde prima la abundancia de citas o de elementos tomados de períodos anteriores. Señala que *“el eclecticismo es el grado cero de la cultura general contemporánea: oímos reggae, miramos un western, comemos un Mc Donald’s a mediodía, y un plato de la cocina local por la*

---

<sup>9</sup> Oyarzún, Pablo, *“La Desazón de lo Moderno y Problemas de la Modernidad”*. Editorial Cuarto Propio, Chile, 2001, Pág. 213.

<sup>10</sup> Lipovetsky Gilles, *“La Era del Vacío. Ensayos sobre el Individualismo Urbano”*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1986. Pág. 17.

*noche, nos perfumamos a la manera de París en Tokio, nos vestimos al estilo retro en Hong Kong y el conocimiento es materia de juegos televisados”*<sup>11</sup>.

Para estos autores la modernidad es un proyecto abortado, el deseo del hombre de lograr su libertad a través de la emancipación no llegó a buen puerto. Lyotard creía que el *“progreso de las ciencias y de las artes y que las libertades políticas liberarían a toda la humanidad de la ignorancia, de la pobreza, de la incultura, del despotismo y no sólo producirá hombres felices sino que, en especial gracias a la Escuela, generaría ciudadanos ilustrados, dueños de su propio destino”*<sup>12</sup>.

La Modernidad está en crisis y eso habría ayudado a la aparición de un nuevo estado, la Posmodernidad. Jameson la caracteriza como la expansión de la cultura de la imagen hasta constituirse en ideología del consumo, que asegura la supervivencia del actual momento de la sociedad capitalista; esquizofrenia provocada por la ruptura de la cadena de significantes en los mensajes, por lo que el presente engloba al individuo y lo aísla de su historia; la fragmentación del sujeto, que sustituye la patología cultural histórica o neurótica por la mengua de los afectos.

Jameson plantea que no es sólo otra palabra para la descripción de un estilo particular, *“es también, un concepto periodizador cuya función es la de correlacionar la emergencia de nuevos rasgos formales en la cultura con la emergencia de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico, lo que a menudo se llama eufemísticamente modernización, sociedad posindustrial o de consumo, sociedad de los medios de comunicación o capitalismo multinacional”*<sup>13</sup>.

Lipovetsky cree que la posmodernidad se caracteriza, además, por *“la búsqueda de la calidad de vida, pasión por la personalidad, abandono de los grandes sistemas de sentido, culto de la participación y la expresión, moda retro, rehabilitación de lo local, de lo regional, de determinadas creencias y prácticas tradicionales”*<sup>14</sup>.

García Canclini plantea que se deben tomar en cuenta las divergentes concepciones que existen sobre ambos términos, *“mientras en el arte, la arquitectura y la filosofía las corrientes posmodernas son hegemónicas en muchos países, en la economía y la política latinoamericana prevalecen los*

---

<sup>11</sup> Lyotard, Jean F., *“La Posmodernidad explicada a los niños”*, Editorial Gedisa, España, 1987, Pág. 23

<sup>12</sup> Idem. Pág. 27.

<sup>13</sup> Jameson, Frederic, *“Posmodernismo y Sociedad de Consumo”* en *“La Posmodernidad”*. Editorial Colofón, México, 1988, pág. 167.

<sup>14</sup> Lipovetsky, Gilles, Op.Cit., pág. 10.

*objetivos modernizadores”* <sup>15</sup>. Reconoce que América Latina tiene serias deficiencias en los ámbitos tecnológicos, económicos y sociales, los cuales no le han permitido llegar a una condición moderna, en la que todos sus habitantes puedan participar de los beneficios de un Estado moderno, basado en la eficiencia y la organización. Cree, al igual que otros autores latinoamericanos, que la Modernidad es sólo una máscara en la cual los cambios han sido sólo en lo teórico y no en lo práctico, y en donde sólo las elites pueden participar, dejando así grandes poblaciones marginadas, ajenas, y sin una solución a sus problemas.

García Canclini concibe la posmodernidad como el espacio donde se puede repensar la Modernidad y sus formas de organización, - y no como una etapa posterior a ésta o como el agotamiento de los metarrelatos que organizaban la racionalidad histórica moderna -, tratando, de ese modo, superar las deficiencias de sus procesos, los que no han logrado su objetivo de democratizar las sociedades latinoamericanas, las que se ven enfrentadas a grandes desigualdades sociales.

Tales desigualdades estarían obligando a los intelectuales a repensar las relaciones que se dan en este nuevo escenario, cómo enfrentar las formas más concentradas de acumulación de poder y centralización transnacional de la cultura y todas las manifestaciones de conflictos que estas nuevas maneras generan. García Canclini considera necesario el estudio de las bases culturales heterogéneas e híbridas de ese poder para entender los cambios, prescindiendo de los paradigmas vigentes por su incapacidad de entender a cabalidad los procesos por los cuales transita la sociedad. Este mismo autor cree que al estudiar los procesos de hibridación se puede dar cuenta de todas las relaciones dentro de una sociedad, las cuales se acrecientan gracias a los procesos globalizadores, acentuando la interculturalidad moderna al crear mercados mundiales de bienes materiales y dinero, mensajes y migrantes. Son precisamente esos los espacios donde es posible encontrar los puntos de interacción de todos los actores sociales.

## **Lo popular y lo identitario**

Para intentar una definición de lo popular en Chile, es necesario indagar en las características, rasgos y elementos del chileno, ¿qué somos?, ¿qué nos identifica como tales y qué nos diferencia de otros?. Antes de comenzar la búsqueda, es necesario definir el término Nación, dada su importancia en la

---

<sup>15</sup> García Canclini, Néstor: “Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad”. Editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina, 2001 (1990), pág. 40.

formación de la identidad. Para Oscar Godoy “es un concepto escurridizo; por una parte designa a una comunidad histórica, cuyos miembros están unidos por lazos de cultura, religión, lengua y raza común. Esta acepción, nos sitúa en el ámbito de la pertenencia, del arraigo a un pasado, un presente y un futuro común. Por otra parte, nación significa una comunidad que se ha organizado políticamente bajo la forma estatal; cuyos miembros habitan un territorio, tienen un mismo gobierno y han consolidado una unidad de destino que supera sus orígenes religiosos, étnicos y lingüísticos, a través de la posición de un mismo estatuto político-ciudadano”<sup>16</sup>.

La discusión y reflexión que han mantenido los historiadores y antropólogos sobre el concepto de identidad nacional / identidad cultural, permite observar una multiplicidad de tendencias, pero Bernardo Subercaseaux identifica dos visiones como las principales: una visión tradicional con tintes esencialistas que implicaría continuidad y preservación de ciertos rasgos acrisolados en el pasado; que ve en el cambio y la modernidad una amenaza. Detrás de esta configuración subyace una visión de la cultura como un universo autónomo, con coherencia interna, como un sistema cerrado que se sustrae de la historicidad. Para Subercaseaux, esta visión es la que ha primado en la reflexión sobre identidad tanto en Chile como en América Latina. Esta perspectiva considera la existencia de un paquete de rasgos fijos e inalterables, de una matriz única que implica, necesariamente, un nivel de abstracción, puesto que desatiende la heterogeneidad de los modos de ser y las múltiples y variadas expresiones de la vida social y cultural que se encuentran en un país<sup>17</sup>.

En el lado opuesto, el autor define la identidad nacional como un proceso histórico en permanente construcción y reconstrucción de la comunidad imaginada que es la nación. Con esta perspectiva el concepto de identidad pierde su lastre ontológico y finito, y se convierte en una categoría en movimiento, en una dialéctica continua de la tradición a la novedad, de la coherencia a la dispersión, de lo propio a lo ajeno, de lo que ha sido a de lo que puede ser.

Subercaseaux concibe la identidad como un concepto compuesto por dos elementos, la mediación imaginaria y la discursiva, pero además la dimensión extradiscursiva, es decir, un referente que puede ser constatado empírica e históricamente. Dentro de esa línea de pensamiento, la Nación, junto con ser un dato geográfico y una territorialización histórico-política del poder, es también un constructo intelectual y simbólico. La Nación, por lo tanto, sería, al

---

<sup>16</sup> Godoy, Oscar, “Idea de Nación”. Revista Universitaria N° 7, Santiago, Chile, 1992, pág. 31.

<sup>17</sup> Ver Subercaseaux, Bernardo: “Caminos interferidos de lo Político a lo Cultural. Reflexiones sobre la Identidad Nacional”. Estudios Públicos N° 73 (verano 1999), Santiago, Chile.

mismo tiempo, una realidad constatable que existe y ha existido independientemente de la subjetividad, una comunidad imaginada o relatada, vale decir, un constructo intelectual y simbólico <sup>18</sup>.

Bernardo Subercaseaux destaca ciertos momentos que permiten la construcción de la identidad nacional: la guerra de emancipación colonial y la Independencia, los cuales inician un proceso de autoconciencia nacional, jugando, en ella un rol fundamental la elite ilustrada. Se comienza a nacionalizar la sociedad, tanto por la elite como por el Estado, proceso en el cual existen dos posturas en permanente enfrentamiento: un liberalismo republicano (Camilo Henríquez y Manuel de Salas) y por otro una postura posibilista y organicista (Diego Portales y Andrés Bello). Durante todo el siglo XIX en este espacio de consensos y disensos, cree que se va construyendo la identidad nacional, con un corte marcadamente político que va dejando de lado a los sectores populares, las etnias, los mapuches, dando como resultado una identidad sin **espesor cultural**.

Es a fines del siglo XIX y comienzos del XX que Subercaseaux nota que los sectores medios y populares comienzan a participar de la vida política, social y cultural del país. Se ensalza al roto chileno como contrapartida del afrancesamiento que muestra la elite. La expansión de la educación con un Estado Docente también juega un rol fundamental en la expansión de la identidad nacional. Con Arturo Alessandri y el Frente Popular continúa el proceso de ampliación de la base social de nuestro país.

A fines de los noventa, Subercaseaux, a raíz de la “globalización”, descubre nuevas apelaciones identitarias, la ciudadanía como consumidor, aquella que se afirma en los *malls* y en el consumo compulsivo. Chile es visto como una gran y exitosa empresa en la cual pueden participar todos los chilenos gracias a la política del chorreo.

La construcción de la identidad nacional, considera Subercaseaux, ha sido en gran medida un subproducto de la política, de la práctica social e incluso del proceso de modernización, en la cual la dimensión ética, demográfica y cultural ha tenido poca o nula participación. Chile es un país de una interculturalidad abortada o interferida, un país de un multiculturalismo mutilado, un país en que por razones históricas de nexos y hegemonías sociopolíticas las diferencias culturales no se han potenciado, en que aquellos

---

<sup>18</sup> Ver Subercaseaux, Bernardo en Montecino, Sonia, Compiladora: “Colección Cuadernos Bicentenario, 2003. Revisitando Chile. Identidades, Mitos e Historias”.

diversos sectores culturales y regionales que integran la nación no se han convertido en actores culturales.

Álvaro Góngora podría considerarse como un historiador que se enmarca dentro de la concepción esencialista planteada por Subercaseaux, es decir, la identidad chilena caracterizada por un conjunto de rasgos esenciales, aunque reconoce que puede haber otros que aportan matices o aspectos menos relevantes<sup>19</sup>.

En cuanto a los aspectos fundamentales, Góngora cree que vienen del Chile hispano y republicano pero no del Chile aborigen, es decir, Chile no es un país que tenga una identidad originaria fundante a partir de una cultura aborigen poderosa, aunque no desconoce la importancia de la etnia mapuche, principalmente cuando se define a Chile como un país mestizo.

Un segundo rasgo fundamental para Góngora es el Catolicismo. Para él la Iglesia y la fe católica se identifica con la historia de Chile. Para ello tuvo gran importancia el haber tenido un Estado confesional hasta 1925, también destaca el rol jugado por partidos políticos cercanos a la jerarquía eclesiástica. Reconoce que la presencia se ha ido reduciendo, pero todavía la Iglesia Católica domina el espectro religioso, siendo muy difícil que sea superada por Iglesias emergentes ya que tiene mucho peso el que el pueblo chileno se reconozca y declare mayoritariamente católico.

Un tercer rasgo está referido a la importancia de la clase media. Dice que Chile es un país de clase media, la cual se configuró a partir del desarrollo educacional implementado en el siglo XIX y reforzado en el siglo XX. Góngora cree que Chile saltó de la aristocracia del siglo XIX a la mesocracia en el siglo XX.

Un cuarto rasgo que Góngora reconoce es el marcado apego a la tradición, dado por una acentuada adhesión a la autoridad. Se confía en la autoridad unipersonal y se espera todo de ella, aunque se prefiera la democracia, se busca un presidente que mande, que sea un verdadero líder con autoridad. Góngora lo visualiza en todos los ámbitos, desde la empresa, sindicatos y más primariamente, en la familia. Este marcado autoritarismo lo empuja a buscar una explicación y llega a Pedro Morandé, quien plantea que la hacienda ha jugado un papel fundamental en la formación de una determinada manera de ser del chileno, una actitud sumisa, un pueblo pasivo. Destaca la importancia del presidencialismo, pero no uno normal, sino uno autoritario.

---

<sup>19</sup> Ver Idem.

Góngora cree que Chile no es un pueblo libertario ni amante de la libertad. Se cuestiona si nuestro país está capacitado o preparado para vivir en ella. Está marcado por su apego a la tradición, al orden, el cual se lo atribuye a la autoridad, por eso se desconfía de la libertad, por la alteración que ello pueda provocar. También existiría un gran respeto por las jerarquías sociales, las cuales tienden a mantenerse, por ese motivo no seríamos iguales, dando pie a los prejuicios sociales y al clasismo. Por eso, concluye que Chile no es un país moderno, que siempre intentará serlo, pero que por sus características no logrará llegar a lograrlo.

Siguiendo a Subercaseaux, Sol Serrano podría instalarse en frente de la visión esencialista, puesto que desconfía del término identidad por tratarse de un concepto esencialista e inmovilizante, que fija una realidad que es por naturaleza mutante. Cree que hoy los historiadores han asumido dicha naturaleza y están dedicados a estudiar tanto el cambio como la continuidad, asumiendo que nada en lo humano es inmóvil<sup>20</sup>.

Más que una entrega de atributos o defectos, Sol Serrano destaca una serie de rasgos que han marcado la historia de Chile. La infinita pobreza y no solamente la material, sino la precariedad con que se da la vida en el país, es una de las principales características. A esta elementariedad agrega la soledad, dada principalmente por el territorio y la dispersión en la cual se vive, inhibiendo los vínculos y lazos sociales de la población, lo que no permite la formación de una vida corporativa, necesaria para potenciar el desarrollo social y la construcción de un Estado Moderno. Sol Serrano cuestiona también la capacidad integradora de la hacienda, la cual dejaba gran número de población fuera de esa sociabilidad. *“Nuestra pobreza corporativa, nuestra soledad, constituyeron una débil raigambre cultural sobre la cual construimos esta nación moderna”*<sup>21</sup>.

Sol Serrano se pregunta sobre la existencia de una matriz fundacional en Chile, y cree que la hay, la cual permitió iniciar el proceso de formación de una nación moderna. Aunque cuestiona su capacidad de inclusión, destaca su enorme capacidad de ir modificando sus exclusiones e incluir a quienes luchaban por ello. Permitted además, la universalidad en los principios aunque niegue la inclusión en la historia, pero entrega argumentos a quienes quedaban afuera para entrar en la historia de su país.

Sol Serrano cree que la construcción del Estado, a pesar de que enfrentó una serie de vallas, dadas principalmente por la inexistencia de una

---

<sup>20</sup> Ver Serrano, Sol en Montecino, Sonia, Compiladora, Op. Cit.

<sup>21</sup> Idem, pág. 29.

sociedad fuerte, logró la instauración de una institucionalidad eficaz, la cual ha permitido la cohesión social sin usar el recurso de la violencia.

Respecto a sus planteamientos sobre pobreza corporativa y la soledad, Serrano señala, que se deben a una sociedad extremadamente jerarquizada y profundamente rural, donde prevalecen vínculos de protección y obediencia por sobre los vínculos igualitarios de derecho, aunque destaca el salto urbano que se dio a mediados del siglo pasado.

En el lado opuesto a Sol Serrano, encontramos a Mario Góngora para quien la nacionalidad chilena ha sido formada por un Estado que la ha antecedido. Góngora dice que durante la colonia se desarrolló un sentimiento regional criollo, un amor a la patria en su sentido de tierra natal, lo cual se vio profundizado luego de las sucesivas guerras victoriosas del siglo XIX, permitiendo la constitución de un sentimiento y una conciencia propiamente nacionales: la chilenidad. Para él la nacionalidad se ha ido formando también por medios puestos por el Estado: los símbolos patrióticos (banderas, Canción Nacional, fiestas nacionales, etc.), la unidad administrativa, la educación de la juventud, todas las instituciones, pero son las guerras defensivas u ofensivas las que a su juicio han constituido el motor principal <sup>22</sup>.

Este autor considera que en el siglo XIX la guerra pasa a ser un factor histórico capital, siendo el símbolo patriótico por excelencia Arturo Prat, un marino caído en un combate perdido, imagen que comienza a debilitarse a fines del siglo pasado.

Para Julio Pinto, la identidad es un concepto que le incomoda, porque éste remitiría a algo sólido, absoluto e inmutable que remite a la esencia de algo. Cree que dicho lugar no existe, porque las personas y las sociedades pasan por miles de identidades. Considera que es muy difícil encontrar elementos permanentes y unitarios, incluso a nivel personal. Aunque cree que en Chile existe un fuerte deseo y obsesión por la “nación” y la “identidad nacional”, un ser integrado que comparte valores, creencias y puntos de vista fundamentales, intocables, sagrado y que nos han hecho lo que somos desde el comienzo. Pinto dice que esta obsesión tiene que ver con el deseo de unir lo que siempre ha estado desunido y que no es sino otra forma de expresar algo que hoy se conoce como gobernabilidad, la cual se daría con mayor facilidad dentro de un registro homogéneo <sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Góngora, Mario, “Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX”. Ediciones La Ciudad, Santiago, Chile, 1981.

<sup>23</sup> Ver Pinto, Julio en Montecino, Sonia, Compiladora, Op. Cit.



Pinto dice que en Chile sólo existirían discursos unificadores y en esa medida, no podría hablarse de una identidad en sí, sino más bien de un deseo de identidad. En esta línea destaca la Iglesia como una fuente muy poderosa de discursos unificadores, con bastante éxito en impedir que la discrepancia o la diferencia se visualice.

El Estado, según Pinto, también con un discurso unificador, ha jugado un rol importante en el proyecto nación e intenta llevarlo a cabo con todas las herramientas a su disposición. La educación también es un instrumento unificador muy poderoso, que a través de las escuelas y universidades ha cumplido una función más bien homogeneizante. A través de ellas, ha inculcado una serie de símbolos nacionales con evidente capacidad de penetración, como la bandera, las efemérides, los himnos, entre otras imágenes.

Son tales discursos, los que para Pinto otorgan identidad nacional a nuestra historia. Dichos discursos han tratado de unir lo desunido, pero no han superado las verdaderas fracturas que presenta la sociedad chilena, todo ha sido superficial.

Pero Pinto cree que existe una segunda manera de formar comunidad la que está dada por las experiencias y procesos compartidos. Destaca la secuencia histórica de la Unidad Popular, el golpe de Estado y la dictadura. Aunque jamás se llegará al acuerdo de quiénes fueron los culpables y los inocentes no se puede desconocer que la experiencia tuvo un efecto unificador.

Pinto también se cuestiona si se puede hablar de identidades divididas o de unidades pero se atreve a decir que sí tenemos una identidad, pero se trata de una esquizofrénica, que se construye sobre la negación de la diversidad y manteniendo un conflicto permanentemente no resuelto, de este modo, cree que las sociedades están condenadas a la división y la lucha <sup>24</sup>.

Jorge Larraín concibe la identidad nacional, al igual que Bernardo Subercaseaux, como un proceso de interacción recíproca entre dos momentos claves: las versiones públicas o discursos de identidad por una parte, y las prácticas y significados sedimentados en la vida diaria de las personas por otra. Es decir, una interacción entre los discursos públicos y las prácticas de la gente común, donde el autor se opone de esta manera a pensar la identidad como algo discernible, homogénea y ampliamente compartida por todos sus miembros <sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Salazar, Gabriel y Pinto, Julio: "Historia contemporánea de Chile II. Actores, identidad y movimiento". Lom Ediciones. Santiago, 1999.

<sup>25</sup> Larraín, Jorge en Montecino, Sonia, Compiladora, Op. Cit.

Larraín cuestiona la producción de los discursos y su intención de generar consensos sobre ellos, puesto que los intelectuales consideran una serie de rasgos que les parecen importantes y representativos, pero que no siempre tienen concordancia con la realidad, vale decir, no contienen la enorme diversidad de la población, por lo que muchas personas no se van a reconocer en ellos. Plantea que esos discursos, a través de diferentes herramientas, le dicen a la gente que se reconozca en ellos, que esa es su nación, que los chilenos son de tal manera.

Para este sociólogo, la identidad es algo dinámico que se va construyendo, muchas veces en la contradicción dada por los discursos impuestos y la manera como la gente vive. Es algo que va cambiando. Justifica el estudio de ciertos rasgos, establece los más importantes, cómo se comportan históricamente, puesto que algunos de ellos se mantienen a través del tiempo, pero se debe evitar esencializarlos, detener el proceso histórico, cuya principal característica es su constante cambio <sup>26</sup>.

La propuesta de Larraín no contempla un factor esencial privilegiado como podría ser lo indígena, lo empresarial, lo religioso, lo bélico, lo hispánico, sino que considera una variedad de factores interrelacionales, tales como el legalismo, la religiosidad, el fatalismo y la solidaridad, el tradicionalismo ideológico, el racismo oculto, el machismo, el eclecticismo.

Para Larraín la identidad nacional estaría marcada por el clientelismo, tradicionalismo y la debilidad de la sociedad civil. El clientelismo debería su crecimiento a la ausencia de canales normales de movilidad social. Larraín cree que no es suficiente la educación, las habilidades y los logros personales, sino que son necesarios contactos, padrinos o amigos bien ubicados que faciliten la entrada. El tradicionalismo ideológico e intolerancia serían dos rasgos importantes de la cultura chilena, marcada por la aceptación por parte de la elite de cambios en la esfera económica, pero su total rechazo a modificaciones en otros ámbitos <sup>27</sup>.

El rechazo a los cambios se debería al poder y capacidad de influencia de la Iglesia Católica más tradicional en materias políticas y legislativa. Larraín dice que esto se debería al rol que ha tenido la Iglesia desde la colonia en la mantención del orden político-social, en el ejercicio de la autoridad y el control político sobre las personas. Larraín plantea que no sólo se trata de imponer

---

<sup>26</sup> Larraín, Jorge “Identidad chilena y globalización” en Comunidad Virtual de Gobernabilidad, Santiago, junio de 2003.

<sup>27</sup> Larraín, Jorge, “Identidad Chilena”, Lom Ediciones. Santiago, Chile, 2001.

ideas tradicionales en cuanto a lo moral y lo valórico, sino que también la instauración de un clima de intolerancia hacia otras posiciones.

Otro rasgo que destaca es la debilidad de la sociedad civil, dada principalmente por su falta de autonomía y desarrollo, y su apego a los dictados del Estado y la política. La despolitización también es una característica de la identidad chilena, lo cual contrasta con lo vivido hasta 1973, período en el que se vivió una fuerte politización y polarización. Con la llegada de la democracia, Larraín destaca la valoración de la democracia formal, la participación y el respeto por los derechos humanos.

El autoritarismo es un rasgo importante de los chilenos, tendencia que se percibe en la acción política, en la administración de las organizaciones públicas y privadas, en la vida familiar y, en general, en la cultura chilena. El machismo también es una característica que Larraín destaca, resultado de una sociedad patriarcal, en el que la mujer es relegada a una posición secundaria.

La forma como los chilenos se comportan con los principios, las leyes y las reglas, las cuales acatan formalmente pero que no se condicen con la práctica, es una característica que Larraín destaca. La hipocresía y el racismo encubierto son otros rasgos que caracteriza a los chilenos, quienes valoran exageradamente la blancura. Fatales y solidarios, rasgos que Larraín explica por la pobreza, marginalidad y exclusión social en vastos sectores de la población, los cuales actúan negativamente en la construcción de identidad, los individuos se acostumbran a pensar que están rodeados de un mundo hostil e injusto en el que, cualquiera sea el esfuerzo personal que se haga, los resultados positivos no están nunca garantizados.

Larraín dice que los chilenos son religiosos gracias a dos vertientes, el cristianismo y el indigenismo, aunque este último en menor importancia.

A raíz de la mediatización de la cultura chilena, el eclecticismo y lógica de la ganancia y la competencia, los individuos se transforman en consumidores, quienes se motivan y mueven por la adquisición de cosas materiales. La identidad se forma en función de las opiniones y expectativas de otras personas que son significativas para ella. Las identidades vienen del grupo social. Larraín plantea que los chilenos se caracterizan por el consumismo, la ostentación y la fascinación con lo extranjero.

Siguiendo a Bernardo Subercaseaux, los discursos sobre la identidad chilena que han primado en Chile, son los que tienen sustratos esencialistas, inundando a la población de una serie de rasgos que les serían inherentes por el solo hecho de nacer en este país. Para García Canclini este reduccionismo, proveniente tanto de la Antropología como de la Historia, ayudó a fomentar

idealizaciones de lo popular. Los estudios realizados por estas disciplinas, dice, omitieron procesos y movimientos sociales, dejando sólo los rasgos y características que se adaptaran a las elites y sus criterios estéticos.

Retomando a De Certeau y García Canclini, se puede plantear que lo popular no está en los discursos oficiales ni en los libros de historia, es decir, no estaría dado por la religión, ni por la raza, ni por el Estado, ni la sumatoria de individuos pobres, sino que está en cómo actúan los diferentes actores sociales en tales esquemas y cómo se desenvuelven en los nuevos escenarios planteados por los paradigmas vigentes; por ejemplo, el consumo. Podría decirse que lo popular en Chile está dado por el conjunto de comportamientos que se observan en los habitantes del país, independiente de su ubicación en la escala social, puesto que son los puntos de convergencia los que dan cuerpo a lo popular.

**CAPÍTULO II**  
**“EL HUMOR COMO POSICIONAMIENTO DE**  
**LO POPULAR EN LA TELEVISIÓN CHILENA”**

## 1. UN REMEDIO, UN ARMA, UN NEGOCIO

El diccionario define “humor” en una de sus acepciones como “la capacidad de soportar serenamente las adversidades y extraer de ellas componentes alegres”. Esta explicación refleja en parte lo que la risa y el humor desempeñan en nuestra sociedad y en los núcleos humanos, desde la Antigüedad hasta nuestros días. Sus formas son variadas, obedecen en su ideario a las situaciones y a la cosmovisión socio-temporal y su presencia en los medios de comunicación aumenta cada día más, como si fuera proporcional a las angustias de la vida moderna. Al mismo tiempo, se transversaliza en todos los estratos sociales y en todas las esferas, conteniendo ciertos temas y lenguajes comunes. Sin embargo, hay un tipo de comedia que nace y se vincula a un segmento específico, o mejor dicho, a un gran conglomerado que hasta el día de hoy aún no ha logrado ser definido unívocamente. Hablamos de la “cultura popular”. Su universo y fenómenos alcanzan una amplitud tal que a las diversas disciplinas le es muy difícil llegar a un consenso. La generalidad de “lo popular” recorre y toca una multiplicidad de áreas, segmentos, estratos, lo que ha obligado a las ciencias sociales a abordarla desde diferentes puntos de vista.

Una de las múltiples manifestaciones de esta gama de fenómenos es el humor, y es por esto que lo elegimos como tema de estudio, dentro del contexto de nuestra tesis sobre la presencia de lo popular en los medios de comunicación. Tanto en el humor popular en televisión como en muchos fenómenos propios de la sociedad de masas (el cine, la música, etcétera), son factibles de diseccionarse y estudiar sus interacciones. En especial, nos interesa observar y describir el proceso de un **cierto posicionamiento de la vida cotidiana y de lo popular que hacen los humoristas y las rutinas en televisión, y establecer qué tan real es este vínculo y cuáles son sus verdaderas fuentes y dinámicas.**

Parece que todo el mundo tiene su definición de humor, desde la común y corriente (“todo aquel ejercicio del entendimiento que nos hace desde sonreír a reír abiertamente”) hasta la medicina psiquiátrica: (“el humor, es una forma de comunicación verbal y no verbal, cuya intención principal y básica es el divertir.”). La Real Academia define el humor (en su segunda acepción) como genio, índole, condición, especialmente cuando se da a entender con una demostración exterior. María Moliner en su diccionario define el humor como una cualidad en descubrir o mostrar lo que hay de cómico y ridículo en las cosas o en las personas, con o sin malevolencia. Humorismo, explica, es una aptitud para ver o mostrar las cosas por su lado gracioso o ridículo. Constituye una retórica del pensamiento. Por otro lado, Manuel Seco en su segunda

acepción define humor como una actitud o tendencia que consiste en ver el lado risueño o irónico de las cosas.

En general, el humor está relacionado conceptualmente con la alegría y el ingenio, vivir la vida con agrado a partir de lo que sucede en la misma; ser divertido y ágil, ingenioso para comprender la situación, gozando de ella. El humor por fuera es alegría y amor, y por dentro es tragedia, caos interior y pena moral. En el mundo no hay otra cosa: vida, amor y muerte. El humorista es lo que nos queda de filósofos, a veces muy trágicos, a veces con una dolorosa indiferencia. Un humorista hace reír, incluso se ridiculiza a sí mismo, pero no es más que un truco muy hábil para no echarse a llorar.

El humor en general contiene elementos de actividad intelectual que implican un cierto nivel de re-producción artística de la realidad, mimesis creativa, que abre una brecha a través de la cual podemos volver a mirar el entorno social y otorgarle sentido. Arrancar una sonrisa o una carcajada es la misión del humorista, porque esa es la mejor manera de burlar al poder, de negar la muerte, de esquivar la pena cotidiana. La risa es un acto de fe y de esperanza, porque si hoy podemos reír de estas desgracias, tal vez mañana tales desgracias puedan esfumarse. *“Durante el siglo XX se desencadenaron las inevitables trágicas consecuencias de la ascesis moderna de Occidente (guerras mundiales, estados totalitarios, devastación ecológica). Fueron los resultados nihilistas y autodestructivos de la ascesis de la razón iniciada en el siglo XVI, culminación de un paradigma que hundió sus raíces en la antigüedad de Occidente.”*<sup>28</sup> Si reímos ahora, tal vez nuestra risa socave el trono de los tiranos. Si nos reímos todos juntos, de lo mismo, si llegamos al menos a ese acuerdo, tal vez podamos pensar que podemos construir, también juntos, un futuro mejor.

El humor tiene ese poder encantador de permitirnos romper las reglas, las de la gramática, las del pudor, las de las buenas costumbres, las de la realidad, las del respeto, etc. Pero es una **ruptura "permitida"**, posible, que nos mantiene a salvo de la herejía, del castigo de las leyes, de sanción de las normas sociales o de la ira de los poderosos. Casi siempre. Tenemos tantos casos, no sólo en nuestro país, en que los poderes fácticos arrojan sus perros feroces tras las pisadas de los creadores. Tal vez, a diferencia del chiste que circula de boca en boca sin autor reconocible, la materialización de la broma en tinta y en papel se hace más expuesta a la manifestación de la sanción, a la ira de los opresores. O será que los tiranos tienen, sencillamente, mal humor.

---

<sup>28</sup> Salinas, Maximiliano, *“Risa y Cultura en Chile”*. Documento de trabajo n°11 Centro de Investigaciones Sociales, Universidad Arcis, 1996, Santiago, pág. 18

Maximiliano Salinas, en el trabajo citado, propone que la aceptación del humor y de la risa en el pensamiento cultural, en la escritura literaria, en las leyes eclesiásticas y laicas de nuestro país, es un hecho más bien tardío, a pesar de lo común que es en las culturas originarias que nos constituyen y en la cultura cómica popular. Hemos tenido un clero, una política y una literatura "seria" hasta bien avanzado el siglo XX cuando irrumpe el proyecto cultural y literario de José Santos González Vera, que incorpora a la literatura "seria" los elementos de esa cultura cómica popular. Por tanto, esta cultura cómica sólo alcanza a las instituciones, por decirlo de algún modo, a finales del siglo XIX y principios del XX, pero ha estado desarrollándose desde los comienzos de nuestra vida como país e, incluso, desde mucho antes.

Los casos que analizaremos son expresión de este humor corrosivo, presente de forma hegemónica en la cultura popular, que pone en escena al marginal y su característica forma de hablar, la del ciudadano medio, no la del de cuello y corbata o la del de mangas de camisa o polera cuando habla con su patrón, sino al hombre corriente que habla con su igual, y eso le permite hablar libremente, ser grosero o vulgar si es preciso, hacerse cargo de la jerga, limítrofe, juvenil, delictual. Y esta mirada sobre la realidad no es autocomplaciente. Es una mirada analítica que, muchas veces, nos ayuda a mirar la realidad con ojos nuevos, con ojos creativos y críticos.

## **Cambio de rumbo**

Durante ocho minutos, el Festival de Viña de 1998 marcó un récord de audiencia. En ese lapso, el certamen elevó el *rating* hasta alcanzar un histórico *peak* de 60 puntos. Inigualable e inédito, si se piensa que esto no se logró con algún artista internacional ni con un ídolo de quinceañeras. Cuando Antonio Vodanovic entregó la "Gaviota de Plata" al dúo de humoristas conocidos como "Melón y Melame", gran parte de Chile ratificó con su audiencia una señal que ya era evidente. Se trata del humor popular, un fenómeno de masas que lidera el mercado audiovisual y atrae a la sociedad.

*"Melón y Melame fueron a una fiesta. Melón lo pasó bien. Melame... la raja".* Frases como estas fueron la clave del espectáculo que mantuvo a la Quinta Vergara pendiendo de un hilo. Amparados en la rutina de un ventrílocuo (Melón) y su muñeco (Melame), los cómicos nacionales Nelson "Gigi" Martín y Mauricio Flores llevaron el doble sentido a todo el espectro social y se convirtieron en el número más recordado del certamen musical de aquel entonces. Quizás repitieron en cierto modo la historia del dúo "Dinamita Show" que en 1996 se convirtió en una revelación en ese mismo escenario, con una rutina cercana al humor circense que logró un *peak* de 44.8 puntos de sintonía.



Ambos ejemplos demuestran el repunte del humor en el mundo del espectáculo, que se convirtió en el plato más apetecido de los productores de televisión.

Basta ver las tendencias actuales para notar que todos los espacios están dando cabida a este género. Desde los estelares -que incluyen, por lo menos de un par de humoristas en su pauta- hasta las mismas teleseries, cuyos personajes cómicos destacan por sobre los dramáticos. Eso, además de los programas de cámaras indiscretas, deportivos y de concursos, todos aderezados por la participación de humoristas o actores cómicos.

Sin embargo, este auge tan sostenido del humor popular se ha venido dando por una suerte de “destape televisivo”. Antes una rutina picaresca y de doble sentido no habría podido ser llevada a la pantalla. Basta recordar cuando, en el Festival de Viña de 1984, el humorista “Hermógenes Con H” fue censurado. Llevaba varios minutos de su rutina cuando el entonces director del certamen, Sergio Riesenberg, lo sacó del aire y se fue a comerciales. “Yo venía haciendo ese humor desde antes del festival y la gente estaba totalmente de acuerdo. Lo que pasa es que ahora se están dando cuenta del fenómeno que representa”, explica el propio “Hermógenes Con H”. De hecho, una grabación clandestina de esa actuación fue editada en casete y tuvo bastante éxito.

Haciendo un catastro somero en el mercado del video (“Los años dorados de la Tía Carlina”, “Cartagena Vice”) y de los casetes (“Los Huasos Cochinos”, “Pipo García”) aparecen bastantes ejemplares que ensalzan ese tipo de humor. Estos son favoritos de la gente, que hasta hace poco los veía como las antípodas del humor televisivo, bastante recatado en imagen y lenguaje. La mayoría de los humoristas que salían en televisión basaban sus rutinas en chistes blancos, distintos a los que se utilizaban en un evento privado o en una fiesta. Decir “huevoón” en una rutina o echar un garabato que remate un chiste, no está haciendo otra cosa que recrear bien a un personaje.

El humor pícaro y de doble sentido es el favorito de la gente. De hecho, muchos cómicos han adoptado la estrategia de lanzar algún garabato de forma solapada, para lograr la complicidad con el público. Esa circunstancia ha hecho las rutinas bastante más cercanas a la realidad, con personajes extraídos de la vida cotidiana. Uno de los *hits* de este humor popular lo encarna Ernesto Belloni, con su personaje *Che Copete*. Emulando a un borracho, logró imponer un lenguaje crudo y de doble sentido de alta efectividad en el público masivo.

La televisión, al verse sobrepasada por la realidad, debió empezar a flexibilizar sus estrictos cánones. Quizás por la influencia del destape de la televisión extranjera -como la argentina y española- y por las mismas exigencias del público, la pantalla chica tomó a los humoristas como sus hijos

predilectos. Muy pronto, el *rating* -factor más crucial de la televisión de esta época- favoreció a los programas que los incluyeron como panelistas.

Con espacios como “Viva el Lunes”, “Sal y Pimienta” y “Juntémonos”, el *boom* humorístico alcanzó su consagración. De hecho, estos programas disminuyeron sus presupuestos destinados a grandes estrellas o números musicales, y aumentaron las rutinas de los humoristas en cada bloque. La imitadora Natalia Cuevas fue una de las cartas de presentación de “Viva el Lunes”: con ella el espacio se empinó sobre los 50 puntos de *rating*. En “Sal y Pimienta”, en cambio, se logró un *rating* elevado gracias a las actuaciones de “Dinamita Show”, quienes se repartían entre las páginas de espectáculos y las policiales por los problemas de droga de uno de sus integrantes. En todo caso, a partir de estas experiencias, reflataron figuras que se mantenían al margen de la sobreexposición televisiva.

A ese grupo pertenecen Mauricio Flores y Gigi Martin, quienes habían gozado de cierta popularidad cuando en 1987 aparecieron en “Sábados Gigantes”. Junto a otros nombres que recién incursionaban en el ambiente - como Bombo Fica, Clavel y Oscar Gangas- formaron parte de los espacios “Gente Nueva” y el “Tribunal del Humor”, apadrinados por el humorista Carlos Helo. En ese tiempo gozaron de bastante exposición y lograron un espacio en el medio artístico. Sin embargo, el "cambio de sede" de “Sábados Gigantes” a Miami los hizo perder una vitrina y volver a la marginalidad. Quizás el pasado de Martin y Flores refleja la historia de la mayoría de los humoristas populares que han llegado a la televisión, y como la contingencia y la producción mediática los ha hecho transitar de lo auténticamente popular a la máscara comercial del humor.

### **“Melón y Melame”: ejemplo de exponentes populares en la contingencia de los medios**

Provenientes de extracto humilde, ambos cumplieron un circuito bastante sacrificado para ganar algunos pesos. Mientras Flores debía recorrer seis *nightclubs* por noche en la Gran Avenida por apenas \$ 2. 000, Martin -sin terminar el colegio- actuó en un *topples* de Quintero donde se movía en la clandestinidad por ser menor de edad. A veces recibiendo un plato de comida o la humillación de los distintos dueños de locales. Ambos aprendieron su oficio en condiciones mínimas, lo que incluso les significó trabajar paralelamente en el *Pem* y *Pojh* para poder sustentar a sus familias.

Dejar de trabajar en locales nocturnos y reinsertarse en la televisión, luego del traslado de Don Francisco a Miami, no significó un cambio radical en

el trato recibido. Aunque mejoraron sus ingresos y expectativas, las luchas por ser aceptados eran mucho mayores. Acostumbrados a crear rutinas constantemente, a fines de los ochenta incursionaron en espacios que carecían de creatividad, donde los productores siempre pedían los mismos chistes. Cada vez que intentaban ofrecerle a los productores una nueva idea de *sketch*, ellos los dejaban esperando por horas en los pasillos de las oficinas o los tramitaban por considerarlos intrascendentes.

Pese a esto, 1996 marcó la ruta a la consagración definitiva: ChileVisión los incluyó dentro del elenco de humoristas de un programa de mediodía llamado "Chipe Libre". Recatados *sketchs* sobre una maestra feminista y un niño mal enseñado fueron perfilando a los humoristas como una dupla definitiva, ya que, pese a realizar sus primeras rutinas en forma separada, el éxito conseguido en un par de presentaciones en conjunto los hizo optar por esa modalidad. Es así como, tomando la idea de un antiguo humorista argentino, crearon los personajes de "Melón y Melame" y subieron el tono a sus rutinas.

El éxito fue casi inmediato: de los 5 puntos de *rating* que habitualmente marcaba el programa, la vara se empinó a 15 y el canal les ofreció incluso un espacio para ellos solos. Posteriormente apareció una propuesta de Megavisión para integrarse al equipo de "Juntémonos" y como nuevamente repitieron el éxito de sintonía -aumentaron el promedio de 16 a 23 puntos-, escribieron su historia en el Festival de Viña.

Esta actuación no sólo les permitió agregar \$ 15 millones a sus ganancias del año y marcar un *peak* histórico de 60 puntos.

Además, los perfiló como los favoritos del público; eran los humoristas *top* que desplazaron a los casi extintos "Dinamita Show" y que se aseguraban presencia en los diferentes estelares de televisión. Sin embargo, no dejaron de surgir las críticas frente a su trabajo. Fueron calificados como un producto efímero, fabricado por la prensa, por la necesidad que tienen de entregar risas fáciles, que no ponen en cuestionamiento al sistema porque no son críticos de nada, por lo que los medios no pierdan nada al exhibirlos.

Además de las críticas imperantes en el sistema, los propios humoristas apuntan su dedo hacia los gustos de la gente, que a veces no se define por el solo afán de oír chistes. Apuntan hacia una concepción morbosa de la gente, porque quieren ver a los humoristas cuando están nerviosos o llorando, por ejemplo. De hecho, un día después de que Melón y Melame anotaron un récord de audiencia, Oscar Gangas sumó sobre 40 puntos de *peak*, pero en condiciones muy distintas. El cómico soportó estoicamente durante 22 minutos

una rechifla generalizada antes de salir del escenario. Sin embargo, Viña le significó seis kilos menos y 3 millones de pesos más de su contrato.

Esta realidad revela las proyecciones del humor, que se ha transformado en un excelente negocio. El productor Ricardo Suárez a finales de los noventa manejó a más de la mitad de los humoristas consagrados del país. Nombres como Álvaro Salas, Bombo Fica, Oscar Gangas y los propios Flores y Martín, además de un staff de libretistas estables.

El *merchandising* es una de las principales formas de mantenerse vigente. En la actualidad, los artistas pasan a ser un producto más dentro de un amplio catálogo que incluye llaveros, poleras, muñecos, casetes de chistes, afiches y videos. A simple vista es un negocio redondo, más aún si se consideran los cerca de 12 millones de pesos que un humorista *top* puede llegar a generar en tan sólo seis presentaciones al mes.

Por esto, a la hora de realizar eventos grandes, como el Festival de Viña, lo importante no es sólo tener éxito ante el público de la Quinta. Si a algún humorista le va mal, no es tan grave porque luego la gente igual sabe de quién se está hablando. El productor lleva humoristas a Viña porque necesita que se hagan conocidos y la gente los identifique.

Esta es la tradición en la que se enmarca el trabajo de nuestros actuales "insignes" creadores actuales: el Kike Morandé, "Vamos Chile", *el profesor Salomón y Tutu-Tutu*, *sketches* de los múltiples programas del "Pollo" Fuentes, etcétera. Al parecer, por más que se recurra a las tecnologías de la imagen y de la reproducción de los originales, al pastiche y a la poca creatividad, mantendrían su raigambre popular, donde "popular" significa "marginal", al menos respecto de los sistemas formales de producción y de los canales de distribución institucionalizados. Pero, ¿será tan así? ¿Realmente tendrá una fuente "popular" real? ¿Este humor estará tan despegado de la institucionalidad? ¿Será un referente directo de lo popular?

## 2. EL HUMOR Y LO POPULAR

El humor es un protagonista de la televisión. Las lógicas del entretenimiento mediático (la emoción, la identificación, la ridiculización, etc.) le han asegurado un sitio dentro de la programación diaria. Pareciera muy obvio que la cultura proveniente de la ciudadanía común y corriente esté prioritariamente representada en las pautas de las rutinas cómicas. Ahora bien, el humor televisivo como legitimador de este conglomerado dentro de la televisión, presenta una serie de fenómenos propios de la dinámica de la cultura popular que hace que podamos distinguirla dentro de este formato y no confundirla con otro estrato o paradigma. Además, este posicionamiento es una ventana encontrada por la cultura popular (o por quien quiera que la cultura popular se visualice) para darse a conocer masivamente, y donde sus formas y prácticas son aceptadas en cierta medida, en contraposición al rechazo histórico que han recibido los sectores modestos y sus paradigmas. *“...es posible encontrar la clave unificadora de su fuerza vital (la cultura popular): un impulso a humanizar la vida social en todos sus aspectos, que apunta hacia un proyecto de sociedad alternativa. Este impulso está permanentemente bloqueado y reprimido por la sociedad dominante, pero sigue vivo y se manifiesta periódicamente en la historia”*<sup>29</sup>.

Si bien el humor popular hoy es superficial y no trascendente, es una nueva emergencia. Es un juego que involucra tanto a los destinatarios del espectáculo, como también a los mecanismos de los medios televisivos para obtener los temas, las formas y las interpretaciones. Se intentará ver cual es el real vínculo del posicionamiento del humor con el flujo “cultura popular-televisión”. ¿Serán sólo superficies y significantes los extraídos? ¿Habrá un fondo transplantado que sea tan fuerte para generar una verdadera “identificación” que provee este humor para con la cultura popular”? ¿O es sólo forma e imagen? Los fenómenos existen, y debemos percatarnos si sólo constituyen una mera “contingencia temporal” (está la posibilidad dentro del formato televisivo) o si hay una constitución de un espacio propio de fondo.

### **Como inversión de una cultura “oficial”**

Dentro de las aportaciones teóricas clásicas existentes que han estudiado la cultura popular hay una serie de fenómenos descritos que nos pueden ayudar a percibir sus dinámicas en el humor televisivo. Un primer enfoque requiere identificar una vinculación que es necesaria describir: entre la

---

<sup>29</sup> Larraín, Jorge, “Identidad Chilena”. Op. Cit., pág. 174.

televisión como fuente “oficial” de difusión y de entretenimiento, y los discursos y paradigmas propios de la cultura popular.

¿Se podría decir entonces que el escenario y el estudio de televisión son la nueva plaza pública o la calle de los cómicos medievales? Los actuales programas chilenos de comedia o de entretenimiento parecieran ser un nuevo tablón donde los nuevos “juglares” toman a la alta cultura y la invierten para criticarla, darle nuevos significados, o simplemente reírse de ella. Como vimos antes, Bajtín va a ser muy significativo a la hora de instalar la nomenclatura de la cultura popular o “no oficial” como opuesta a la “oficial”, convertida en un carnaval. *“Su lógica es la inversión de los valores, jerarquías, normas o tabúes religiosos, políticos y morales establecidos, en tanto oposición al dogmatismo y seriedad de la cultura oficial ”*<sup>30</sup>.

*Salomón y Tutu-Tutu* son un ejemplo ilustrativo y vigente. Estos actores contenidos en el programa “Morandé con Compañía” de la cadena Mega, toman a un referente que, si bien proviene de la misma televisión y que posee rasgos de entretenimiento (“El mundo del *Profesor Rossa*, Canal 13”), es expositor de una cultura oficial o letrada que tiene como fin educar e informar a los niños sobre la naturaleza. Un programa infantil, pero que en su fin pedagógico es parte de los anhelos de la cultura oficial (el sistema de educación, los colegios, etc.). Aquí la inversión no está fundamentalmente dirigida a la crítica, pero tiene a la ridiculización como elemento central. La *performance* no sólo es la imitación burlesca del personaje del profesor culto y simpático con su amigo pájaro *Guru-Guru*, sino que también al lenguaje (la misma ortografía es deformada intencionadamente al momento de presentar los temas en su pizarra), a la imagen de sus aludidos (constantemente pone en duda y ridiculiza a ministros, famosos, etc.), a las tradiciones (la forma de dirigirse a sus invitados o al público como *desgracia’os*), entre otros elementos ocasionales, donde entra la crítica fugaz a los políticos, por ejemplo.

El éxito que tuvo la propuesta de *Salomón y Tutu –Tutu*, además de ser un indicio de la dicotomía entre lo popular y lo oficial, tiene su posible causa en un fuerte rasgo cultural identitario que genera la vinculación y la aceptación de este tipo de humor trasgresor: *“mientras que la cultura de la elite es formal, grave y severa, la cultura popular posee un proverbial sentido del humor, una jovialidad y alegría que demuestra su humanismo y sabiduría vital ”*<sup>31</sup>. La estirpe de la elite chilena por herencia europea suele ser racionalista, dadas las corrientes ilustradas que la influenciaron, por lo que su matriz ha sido establecida hace muchos siglos: *“...lo que incitaba a la risa (de Grecia) era lo “feo y deforme”. Los griegos descubrieron reírse a costa de los defectos ajenos”*

---

<sup>30</sup> Cit. en Zubieta, Ana Maria y colaboradores. Op. Cit., pág. 27.

<sup>31</sup> Larraín, “Identidad Chilena”. Op. Cit., pág. 177.

”<sup>32</sup>. Es decir, la risa constituye un elemento secundario al lado de la seriedad y tragedia de la vida para el paradigma ilustrado. Este origen se proyecta hacia todo Occidente, y Chile no es la excepción. Desde el inicio de los tiempos de la Colonia, los españoles católicos insertaron en el país “lo serio” como un valor y lo “trágico” como cotidianeidad: *“Desde la irrupción de Occidente en Chile en el siglo XVI se intentó establecer el espíritu de la seriedad propio del culto heroico de dicha civilización... “La Araucana” fue un esfuerzo por la reproducción moderna temprana de la tragedia griega... La conquista de Chile se autocomprendió como una empresa austera, trágica”*<sup>33</sup>.

Con el paso a la República, si bien la tragedia y el oscurantismo se diluyeron con el ímpetu del espíritu ilustrado, esta misma corriente es la que llenaría al país y a sus capas sociales, por un lado, de ascetismo conservador, a mitad del siglo XIX, y liberal por otro, comenzando el siglo XX. *“Las élites católicas fueron en general los agentes religiosos fundamentales del ideal conservador, con naturales vinculaciones con el mundo trágico y castellano colonial”*<sup>34</sup> *“Esta cultura de la elite liberal fue seria. Su humor fue más que nada negro o sarcástico, esto es, un arma empleada contra el adversario cultural desde la agresividad de su universalismo civilizatorio. Fue un humor racional y cerebral, distante de la cultura popular”*<sup>35</sup>.

Sin embargo, enmarcar a *Salomón* o a distintos exponentes del humor popular en televisión como “otros” en oposición a lo “oficial” sería contradictorio. Si bien ridiculizan y critican a elementos de la cultura formal (donde se enmarca la televisión como una fuente formal de comunicación), pertenecen a él y también son susceptibles de ser usados para lo mismo por otras rutinas, otros personajes, etc. (el carácter *autorreferente* de la televisión, descrito después). Son parte del formato televisivo, por lo que, en reemplazo de la expresión “otro” o “opuesto”, parece más acertado usar el término “contracara”. *“La inversión en realidad no es lo “otro” del sistema, sino una parte de éste... Es, efectivamente, su revés, pero como la contracara de una misma moneda.”*<sup>36</sup>

Además, en reemplazo a la “oposición”, la “circulación” aparece como un término adecuado, que el mismo Bajtín propone para referirnos a la relación “cultura popular” – “cultura oficial”. *Salomón y Tutu-Tutu* no son opuestos a sus referentes. Los usan para basar su humor. La misma vestimenta formal del profesor, la pizarra, son soportes de imagen para vincular la rutina no tan solo con el personaje del “Profesor Rosa”, sino también con la imagen paradigmática del profesor y el ambiente de la educación tradicional. *“La cultura popular opera*

---

<sup>32</sup> Ibid., pág 13.

<sup>33</sup> Ibid., pág 20.

<sup>34</sup> Ibid., pág 24.

<sup>35</sup> Ibid., pág 25

<sup>36</sup> Op. Cit., pág. 28

*una captura simbólica (imaginaria) sobre el letrado, para de esa forma irrumpir en la cultura oficial, y por otro lado, las jerarquías, los valores, los ritos, etcétera, de la cultura oficial entran, mediante el mecanismo de la inversión y la ridiculización grotesca, en la cultura popular ”<sup>37</sup>.*

Entonces, si entre los dos polos no existe autonomía absoluta, debe haber algún tipo de mediación que los vincula. Por lo tanto, se evidencia un conocimiento indirecto por parte de uno sobre el otro, y viceversa, que permite conocer sus dinámicas, porque en caso contrario no existirían los referentes ni los temas. En el caso del humor mediático, tanto la cultura popular como la oficial, hablando aún en términos bajtinianos, existe un mediador, que dada las condiciones técnicas y organizativas del formato televisivo, pertenece a un estrato letrado y que, al mismo tiempo, pertenece al medio, ya que éste es quien fija sus propias pautas y temas a exhibir. “... *la visibilidad y el registro de la cultura popular dependen de la mediación de algún estamento de la cultura alta, un letrado (...) para que pueda ser reconocida su existencia.*”<sup>38</sup>

La figura del “libretista” o quién genere las pautas, aparece entonces como una figura muy importante que habita este espacio de intersección. En el caso de *Salomón y Tutu-Tutu* como también en las rutinas de los programas de José Alfredo Fuentes, como los números de revista de *Ché Copete*, los actores en su mayoría son sólo elementos de representación que el libretista determina totalmente. Por lo mismo, se concluye primeramente que el vínculo de cultura popular y humor televisivo dentro de un marco “oficial” y regulado, está mediado fuertemente por sus propios guionistas, por lo que la asistencia de las fuentes populares al escenario televisivo no es necesariamente voluntario o deliberado, sino está citado por terceros y de una forma parcial, por lo que el ejemplo de la “plaza pública” de los juglares que realizaban su humor de inversión no se cumple en el formato televisivo actual, a pesar de que sus actores puedan pertenecer a sectores populares.

El humor popular mediático no es creado por su mismo sector, sino que por personas que sin pertenecer necesariamente a la cultura “oficial” la representan, e instalan los significantes y situaciones propias de lo popular y las exhiben creando el simulacro en un escenario no perteneciente a los sujetos cotidianos, como lo es la televisión, a pesar que la imagen de ellos es su principal referente actual.

El último gran aporte de Bajtín aplicable es el concepto de “parodia”. “*La parodia es para este autor la principal fuente de apropiación*”<sup>39</sup>. Es uno de los

---

<sup>37</sup> Ibid. Pág. 29

<sup>38</sup> Ibid. Pág. 29

<sup>39</sup> Ibid., pág. 30



géneros dominantes en el humor televisivo, y es la gran posibilidad de invertir a la cultura “oficial”, imitando y ridiculizando sus rituales, tradiciones, costumbres y lenguajes. Nuestro caso ejemplar es exponente fuerte de la parodia al lenguaje y a los sujetos televisivos. El profesor y su “Cajarito”, partiendo por ellos mismos, ya son una parodia de personajes, y de este punto, construyen su humor. Sin embargo, esta parodia es tan liviana y sin sentido como los mismos personajes. No se cuestiona el *establishment* ni tampoco a las fuentes de poder, salvo en casos particulares en mención a los políticos. La contingencia es el tema central de sus rutinas: el chascarro amoroso de algún famoso, un suceso particular que sea posible de ridiculizar, algún escándalo político, entre tantos otros ejemplos.

### **Los mediadores, la crítica y la hibridación**

Otra aportación teórica importante aplicable a nuestro objeto de estudio es la de Peter Burke y su concepción de naturaleza oral de la cultura popular y sus problemas de acceso. En el humor televisivo chileno actual, los temas en boga son tan cercanos a la realidad cotidiana que nos hacen reír tanto hacia fuera como hacia dentro. La cercanía y la implicación con estas temáticas por parte del público da señal de un mensaje fabricado por la televisión bastante efectivo, generando identificaciones y complicidades. Sin embargo, en concordancia con lo dicho antes, vimos que esta construcción del humor popular está mediado por personas pertenecientes a quienes elaboran los programas. Y Burke concuerda con esto: “...el acceso a las “fuentes” nunca será directo, siempre habrá mediadores ”<sup>40</sup>. Entonces, lo que queda por hacer es analizar de qué manera estos personajes intermedios captan y determinan el humor popular en televisión.

Para estos fines, el concepto más útil de este historiador para analizar esta mediación es el de “aproximación oblicua”. Burke propone una gama de aproximaciones que describen y entienden como los mediadores extraen las ideas y significantes de la cultura popular. En nuestro caso, el de los libretistas, guionistas y actores que protagonizan el posicionamiento popular del humor en televisión, se acerca más a una aproximación testimonial que distante. Estos viven en su mayoría en un plano diagonal a la sociedad, es decir, van de un lado a otro como en un viaje de reconocimiento, a captar discursos y significantes para usarlos en las rutinas. Sin embargo, estos sujetos no son totalmente autónomos ya que, como lo vimos antes, están contenidos en la misma “moneda”, por lo que no se transgrediría una frontera, sino que

---

<sup>40</sup> Cit en Zubieta. Op. Cit., pág. 32.

simplemente se rastrearía el mismo entorno para captar lo que está más evidente y visible (lo oficial) e invertirlo.

Además, a lo largo de la historia, la comedia se ha servido de la política como uno de sus referentes, para animar sus rutinas y provocar un grado de conciencia sobre el entorno, extrayendo a través de la crítica todos los mensajes posibles: subversión, protesta, proclamación, etcétera. Bajo este prisma, uno de los aportes más importantes referidos a ver a “lo popular” como posibilidad de una crítica política, lo brinda Antonio Gramsci. A través de su visión marxista de la cultura de masas, nos aporta una nueva nomenclatura menos neutra que las otras, al hablar directamente de una “cultura dominante y/o hegemónica” y unas “culturas subalternas”, desde donde emanaría nuestro humor popular televisivo hoy. En el Capítulo I aparece analizado con más detalle su aporte sobre lo popular.

Sin embargo, en el humor televisivo chileno no se ha producido realmente esta profunda dicotomía, especialmente por el gran control que siempre han ejercido los medios en sus contenidos. No es nuestro fin analizar la concentración económica de los medios, pero es evidente que el capital desde donde se sostienen las cadenas que emiten estas comedias humorísticas pertenece a un sector de derecha más tendiente a la normalización y la prohibición de la ruptura y de la crítica política explícita. En televisión, el humor siempre ha tenido temas políticos y una cierta postura frente a los sucesos, pero también ha tenido siempre un límite que no la hace convertirse en crítica política. Salvo el caso de Coco Legrand que basa su humor en una crítica más social que política y que apunta a la autoconciencia, no existen en las actuales producciones auténtica crítica política que quiera subvertir explícitamente a algún poder. La cotidianeidad reemplazó a la ideología como tema central.

Otro concepto clave es el de la hibridación, visto anteriormente. La unidireccionalidad de los medios de comunicación, es decir, la inexistencia de una retroalimentación del telespectador hacia el emisor, acepta dentro de su lógica las nomenclaturas binarias clásicas como emisor/receptor, alta cultura/baja cultura, dominantes/subalternos. Por consiguiente, bajo este prisma quedaría claro que la producción humorística en televisión proviene exclusivamente de la cultura emisora, alta y dominante.

Sin embargo, sabemos que esta concepción funcionalista de la comunicación, casi como de “aguja hipodérmica”, es insuficiente. El hecho de que el argumento del humor televisivo actual sea en gran medida emanación de la cultura popular implica que esta figura de producción se difumine, al punto tal de no poder distinguir el punto de partida de esta “circularidad bajtiniana”. Por ende, el cuestionamiento a estas taxonomías, al parecer tan claras, aparecen para redefinir las relaciones.

El francés Michel de Certeau propone este concepto de cultura popular:

*“...no es una contracultura minoritaria y marginal; ni una tradición popular anclada en el pasado y muerta, mero objeto de la nostalgia, la veneración y el cuidadoso archivo en los museos; ni la cultura de masas, uniforme, pasiva, obediente y reproductora, sino aquello que ellos consideran la siempre vigente creatividad, “efímera y obstinada”, de la cultura de todos los días entendida específicamente como práctica cotidiana de las mayorías anónimas, que pueden leerse también como consumidores o dominados: el espacio de libertad creado por las tácticas populares de microrresistencia y apropiación, dentro de los abarcadores márgenes del orden dominante”<sup>41</sup>.*

Aquí estamos frente a una afirmación que no es menor para tratar de cartografiar el origen del humor popular en televisión: la cultura popular son las “prácticas cotidianas” y no necesariamente un estrato social, por lo que las rutinas cómicas no estarían totalmente basadas en la baja cultura o en las costumbres de los sectores más humildes, sino que en conductas que son transversales a toda la sociedad que tienen la particularidad de ser “rutinarias”. El “taco” en la hora pico, la infidelidad de pareja, los referentes sexuales, entre otros temas, serían fenómenos globales, por lo que las fuentes no tendrían tanta dificultad de captar las motivaciones de humor televisivo accediendo a un estrato que no es el suyo, sino que al ser sujetos cotidianos como cualquier otro, en uno u otro grado, están inmersos en la dinámica popular.

---

<sup>41</sup> Cit. en Zubieta. Op. Cit., pág. 76.

### 3. DESCRIPCIÓN DE ELEMENTOS REFERENTES A LO POPULAR EN LOS PROGRAMAS DE HUMOR

**La cotidianeidad:** es el elemento que engloba a todos los demás dentro de los programas de humor actuales. Contiene a las rutinas, la escenografía, el ambiente, los libretos, los símbolos, los temas, etcétera. Es la imagen de cercanía que la televisión refleja hacia los sectores populares, lo que hace que la identificación y la asistencia hacia estos espectáculos sean aceptadas y legitimizadas como propias.

La falta de particularidades y sucesos sobresalientes en las rutinas cómicas, los temas de la vida diaria y las dinámicas propias de los grupos familiares y de los barrios, entre muchos otros factores que se nombran más adelante, corresponden a un contexto cotidiano de un ciudadano común y corriente. Sin embargo, a pesar de esta falta de “lo especial”, el elemento de la vida diaria en el humor en conjunto con toda la dinámica radica su potencia en su rasgo identitario, lo que provoca una llegada en el televidente que no es neutra. *“La cultura popular está llena de tensiones e incoherencias, pero tiene la fuerza de su imaginación creadora, que le ha permitido al pueblo sobrevivir en condiciones muy difíciles. Su fuerza viene de la lucha por la vida ”*<sup>42</sup>. Los temas de infidelidad, pobreza, marginalidad, ignorancia, carencias, entre tantos otros, son la cotidianeidad de la cultura popular, y eso es lo que provoca el impacto y la vinculación mediática en la gente. Al mismo tiempo, los temas pauteados y emitidos por los medios también se hacen cotidianos, como los escándalos de la farándula, los políticos, los actores, etcétera. El entretenimiento televisivo en general se autorrefiere a cada momento, convirtiéndose en costumbre, y se deposita en los sectores populares.

Casos ejemplares son la mayoría de la parrilla humorística en la televisión chilena: el formato de “la escuelita”, practicado por muchos programas como “Morandé con Compañía”, “Siempre Contigo”; “el living de la casa”, “la población”, “la oficina”, “el dormitorio”, practicados muchas veces en el “Show del *Ché Copete*” y el mítico “Jappening con Ja”. Al mismo tiempo, el humor de personajes también entra en la cotidianeidad basada en los medios: las imitaciones y las parodias a políticos, ministros, personajes históricos, son parte de muchos programas que no necesariamente sean de humor neto, como “De Pé a Pá” y “Vértigo”.

**Doble Sentido y “chabacanización”:** además de lo cotidiano, un elemento casi paradigmático es el humor con doble sentido, que es tan común

---

<sup>42</sup> Larraín, “Identidad Chilena”. Op. Cit., pág. 173.

en los estratos populares y masivos. Es un factor exclusivo del lenguaje, lo cual lo hace altamente captable y reproducible.

**Ingenuidad:** Enmarcado fundamentalmente en la categoría del humor con mujeres y las referencias sexuales, la ingenuidad es un elemento muy frecuente para dar paso a la actuación del hombre pícaro y atrevido, por lo general encarnado por personajes femeninos, en la subcategoría de las sumisas e inocentes. El “Ché Copete” es un gran expositor de este estilo de humor, al igual que “Charly Badulaque” con sus “cachorritas”. El piropo sórdido y el aprovechamiento del hombre de la candidez de una mujer bella es la constante en sus rutinas, colgándose mal intencionadamente de todo lo potencialmente sexual que pueda decir el personaje femenino ingenuo. –“Tenga cuidado con el *niño...*”, es un ejemplo clásico del personaje encarnado por Ernesto Belloni.

**Visualidad de lo prohibido:** otro elemento de potente llegada hacia los sectores populares es la revelación constante de mujeres (en muy pocos casos los hombres) exhibiendo sus atributos físicos como soporte de su presencia en la rutina. La actuación en estos casos pasa a segundo plano para convertirse en un mero “significante” físico desde donde el protagonista goza obteniendo todos los “significados” y fantasías posibles por medio del doble sentido antes citado. La predominancia de este enfoque masculino del humor va de la mano con el fuerte machismo enraizado en la sociedad chilena y en la ausencia de un apego férreo a patrones y conductas morales tradicionales como las tienen los sectores más acomodados, lo que no quiere decir que esté en oposición, sino en contracara. *“Un rasgo fundamental de la cultura popular ha sido su segregación y consecuentemente su enorme capacidad para crear vida, códigos morales y cultura al margen de la sociedad establecida ”*<sup>43</sup>.

**Rechazo hacia el personaje feo o no sensual:** este elemento es curioso si buscamos la fuente sociológica de este fenómeno evidente en las rutinas humorísticas actuales, donde la “fea” o el “desabrió”, entre otras figuras poco celebradas, son rechazadas, tratadas mal o vistas como ridículas o pesadas. Ejemplos como el de “zapallito italiano”, la bailarina gorda del “Morandé con Compañía”, la vieja profesora de la “escuelita” de mismo programa, la niña fea del “Show del Ché Copete” que tiene de opuesto a sus atractivas hermanas, son algunos ejemplos. El análisis de este elemento no es menor si tratamos de identificar de donde procede realmente este paradigma del rechazo de lo feo, y que puede evidenciar la permeabilidad de la cultura popular frente a la cultura occidental tradicional actual, como la europea o la norteamericana. *“(la cultura oligárquica) posee un carácter mercantil, fuertemente influida por la cultura europea y norteamericana y por lo tanto es*

---

<sup>43</sup> Ibid., pág. 176.

*coherente. Pero el costo de su coherencia interna es su desarraigo: tiene un carácter imitativo y carece de originalidad e imaginación creativa ”<sup>44</sup>. Al parecer, a las rutinas referentes a lo popular se colgó este paradigma de “lo bello”, típico de las culturas dominantes y que resulta una mera imitación que hacen inconscientemente los mediadores (guionistas, editores, etcétera.)*

**Complicidad con el telespectador y con el entorno técnico del programa:** la televisión como medio altamente técnico y fabricante diversos formatos subalternos, se sirve con sus características propias para dotar al humor televisivo de frescura y cercanía en dos misiones: con el público y el entorno de estudio o locación, y con el público televidente. Constantemente y en la mayoría de los *shows* de entretenimiento se producen estas vinculaciones a través de diferentes conductas: bromas a los camarógrafos, la intervención del director, el contacto directo con el público presente a través de preguntas o canciones, etc. La sensación de estar “en directo” provee al programa de una atmósfera atractiva y potencialmente generadora de sorpresas y chascarros, que es lo más gusta al telespectador. También intenta recrear y caricaturizar una serie de formatos televisivos clásicos como el programa de concursos, la entrevista, el *talk show*, la teleserie, para dotar a la rutina de una autorreferencia con el entorno real que tiene y mostrarlo más divertido.

**Imitación y cuestionamiento de los valores y comportamientos de la alta cultura formal – adinerada – educada:** *“La risa es finalmente la celebración de la vida, tan desvalorizada por la problemática invención occidental de Chile. Es el goce de la vida, con la libertad, la inocencia, el amor y la humildad del pueblo. Es el tony que vence al payaso de la razón” <sup>45</sup>. Temática aludida más atrás.*

**La presencia de estereotipos populares:** los personajes del humor televisivo son portadores fijos de un tema popular, al mismo tiempo que pertenecen al gran tema cotidiano, por lo que, dentro de la construcción de la rutina cómica son invariables y rígidos, sin posibilidad de variación para representar a un estereotipo particular: el *curaíto*, el flojo, el picante, el cuico, etc.

---

<sup>44</sup> *Íbid.*, pág. 173.

<sup>45</sup> Salinas. Op. Cit. Pág. 34.

## 4. TIPOLOGÍA DE PROGRAMAS Y FORMATOS

Son cinco las categorías que establecemos para analizar el humor actual como expresión de lo popular en los medios de comunicación:

**1.- Humor más mujeres:** Caracterizado por las constantes referencias sexuales, y que tiene dos vertientes en la actuación de las féminas. Por una parte está el papel de mujer sexy e ingenua, de preferencia con una actitud pasiva y en segundo lugar, la mujer con personalidad, que se enfrenta a los actores que tienen el control.

**2.- Contador de chistes:** Se trata del humorista por excelencia, el que cuenta relatos asertivos y graciosos, por lo general, de la vida cotidiana y de la contingencia televisiva (farándula) y social. Ocupa de preferencia el doble sentido para conseguir los aplausos.

**3.- Serie de Humor:** Es el espacio armado, que a través de años favorece la creación de personajes basados en estereotipos, pero que no por ello, evolucionan hasta configurar rutinas basadas en el diario vivir, que empiezan a formar un reconocimiento a través del habla más popular, y que fomenta un desarrollo de elementos como clases sociales, hablas vulgares y formales, o códigos como vestimentas y objetos que favorecen el fortalecimiento de personajes sólidos y creíbles.

**4.- Humor de Pareja:** Es la utilización de contrastes, donde hay un actor que tiene el rol de la voz correcta, y otro que tiene la chispa, y busca representar un habla popular. Es un formato utilizado desde hace años en la televisión, donde el animador de programa encarna el buen hablar (Don Francisco), y un actor o comediante simboliza al hombre de la calle, que cuenta con un lenguaje discreto y ocupa frases características que repite constantemente (Mandolino).

**5.- Humor crítico:** El que mira la sociedad desde una posición ajena. Es un ojo examinador que recrea situaciones del representativas de su entrono, pero que no es complaciente ante sucesos de contingencia política, y que al chiste fácil le agrega una dosis de análisis social.

Vale la pena aclarar que estas categorías no son excluyentes, sino completamente móviles. Es así como las referencias sexuales cruzan todo el humor popular de televisión. Otra similitud es el lenguaje popular que incorporan los comediantes, que no es un referente del chileno común y corriente, sino que castiga concientemente el habla con garabatos, lugares comunes y dichos chilenos. Por lo cual estaríamos hablando de una escasa

representatividad de los sectores populares, y de un disfraz a merced de las productoras y canales de televisión, que sólo promueven un humor probado y que le genera las retribuciones económicas pertinentes.

Lo que se emite preferentemente en este tipo de humor, es solamente un supuesto gesto popular. García Canclini señala que las concepciones políticas de lo popular *“muestran los productos y esconden el proceso social que los engendró”* <sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> García Canclini, Néstor. *¿De qué hablamos cuando hablamos de lo popular?* Op. Cit.



## 5. ANÁLISIS DE CASOS

### A. Humor más mujeres – Referencia Sexuales

#### Siempre Contigo – Megavisión

José Alfredo Fuentes lleva más de una década animando programas de entretenimiento los domingos en la tarde. Se trata de un esquema que permanece inalterable, donde se realizan *sketches recocidos* y presentan secciones poco novedosas. Es difícil comprender la fascinación del público con una sección que consiste en que figuras medianamente conocidas (bailarines y modelos entre otros) aparecen bailando y cantando *playback* de los cantantes de moda. Realizan dudosas coreografías junto a hijos y familiares, a quienes el animador después presenta como si fuera el tío de todos ellos y estuviesen en el living de la casa.

Lo mismo ocurre con los *sketches* de humor. Unos cuantos disfraces acorde a la escenografía sirven de base para que el animador se muestre como mediador, ya que por una parte contextualiza la historia que se recreará, y además lee el libreto para enmendar el camino cuando hay equivocaciones en la actuación (“*No sea ordinario, no me eche a perder el relato*”), la mayoría de las veces intencionadas con el propósito de arrancar una risa.

Lo que prevalece en estas historias son las referencias sexuales. Es así como en sólo minutos, más de quince alusiones en torno a la genitalidad sirven de sustento al libreto, ya que este tipo de humor escasamente tiene chistes, y son las frases del tipo “*nunca se agache delante mío*”, “*no se cuelguen de los cocos*”, o “*tú te la querís comértela*” son los puntos altos en la escena.

Las mujeres son en este caso, meros objetos que merced a un escote o una falda apretada, se transforman en el centro de los comentarios. El actor principal entonces, se encarga de lanzarle frases como “*por fin una modelo que habla*” o al hablar de la diferencia entre hombres y mujeres, indica que se nota porque estas últimas tienen “*dos tapitas de tetera arriba del ombligo*”. Además se muestran accesibles a ser sometidas, y son eminentemente pasivas, ya que sólo participan de la acción para bailar, uno de los principales rellenos en este tipo de *sketch*. Está implícito un machismo malentendido, ya que las peleas se suceden, y aquí las modelos-actrices se muestran orgullosas porque los hombres se pelean por ellas.

También hay referencias al ambiente interno, ya sea a nivel de contingencia política y social, además de hablar de personajes de la televisión constantemente, ya que se habla de los opinólogos, o se lanzan frases

reconocidas por los telespectadores como el *“acúsalo con tu mamá”* del Chavo del Ocho, o comentarios que sólo los que participan en la escena entienden: *“Que estai fuerte, parece que almorzai en el casino del canal”*, o *“entre medio de esas botellas de pisco está el director”*.

El animador, en tanto, está afuera de la acción y sólo actúa para llamar al orden o presentar a un personaje que entra en escena, que para la ocasión son dos estereotipos como son la suegra y el afeminado. Además el presentador se caracteriza por mantener un lenguaje correcto en todas las situaciones, al contrario de lo que pasa con los actores, que para representar los sketches utilizan un sonsonete más agudo, y muchas veces lleno de garabatos permitidos en televisión.

Un punto a resaltar es la suegra, que en esta situación encarna a una señora pudiente, lo que queda en evidencia por su hablar más elaborado y por alusiones sectarias como *“ese tipo es de una raza inferior”* o *“salga, en la puerta está la nana que le va a pasar un billetito”*.

El afeminado repite lugares comunes, ya que cuenta con un vestuario que lo delata: un pañuelo al cuello y pantalones apretados, además de tener un irregular acento francés al hablar, que lo distingue del habla del resto. Por supuesto se suma al juego sexual y es motivo de bromas constantemente, *“que se meta por detrás”* o *“yo se lo pongo”* se escucha repetidamente.

Además en Siempre Contigo ocupan el desgastado *sketch* de “La Escuelita”, donde la voz de oficial o de orden es del profesor, quien es motivo de bromas por parte de los alumnos, que por lo general hablan de mala forma, ocupando comentarios sexuales, que tienen como destinatarios a alumnas de faldas cortas y tacos altos. Otra vez se repite la mujer como objeto, pero ahora sumado a estereotipos de minorías étnicas, como el humorista (Eñe Peñe) que representa a un mapuche, pero solamente para hablar supuestas palabras en mapudungún, o realizar una danza en círculos. Aquí son los modelos y cantantes los alumnos destacados, la mayoría de las veces por bailar sensualmente los ritmos de moda. También se cuentan en los libretos las historias personales de los actores, humoristas y modelos que participan en los *sketches*. Se hacen menciones a supuestos problemas con drogas y a conflictos amorosos de la vida real.

Pero es “Condorman”, adaptación de las historietas de Condorito, la última creación que sigue los cánones argumentativos de los demás *sketches*. Remite a una memoria común, repitiendo la vestimenta y los hábitos de los personajes. Además calza perfecto con los estereotipos creados para el humor televisivo. De esta forma encontramos a la suegra fea y rechoncha (Doña

Tremebunda), la mujer sexy (Yayita), el hombre aproblemado (Condorito), el borracho (Garganta de Lata), el cuentero (Pepe Cortisona), etcétera.

### **El Show del *Che Copete* – Megavisión**

Ernesto Belloni tiene una larga historia en el humor nacional. Buena parte de su carrera está vinculada al espectáculo de revista, como animador de *Los años dorados de la Tía Carlina*, donde se presentaban vedettes y travestis. Belloni las hacía de animador borracho que anunciaba a los artistas, acompañado de un vaso y con un aspecto deplorable (camisa abierta y pantalón desabrochado). En los primeros años de la década del noventa, *Che Copete* ya era un personaje conocido, gracias a los videos de “Los años dorados de la Tía Carlina” y de películas de bajo presupuesto como “Cartagena Vice”.

Belloni llega a la televisión abierta para afianzar su caracterización del *Che Copete*, participando en *sketches*, y luego con rutinas propias, las que siempre estuvieron acompañadas de bellas mujeres y malas palabras.

Este año debuta en Megavisión con su show propio los viernes por la noche con una presentación llena de luces. La idea sigue siendo la misma de sus inicios (juego de palabras y doble sentido), aunque sin el abuso del garabato como en “La Tía Carlina”. Su programa sigue el modelo fácil de las rutinas televisivas: modelos y vedettes para representar a mujeres sometidas; la “fea” dispuesta a ser despreciada por el resto, varones fornidos que obtienen un rápido deseo sexual de las féminas, además de viejos y viejas también despreciados, y por supuesto el *Che Copete* como motor de todas las historias.

En la primera escena de unos *sketches* se ve a unas modelos-actrices vestidas de niñas, con unos vestidos cortísimos que juegan a las muñecas, hasta que aparece *Che Copete* para presentarse como tío de las niñas y exigir que saluden al “tío”, lo que sumado a su mirada es una clara referencia a su genitalidad, a la que nombra como “el niño”, “la guagua”, etc. Mientras las niñas juegan con una falsa ingenuidad, *Che Copete* las insta a jugar a la guerra, lo que redundo en la utilización excesiva de términos peyorativos a las mujeres como “guerrillera”, además de frases de doble sentido como “*les quiero mostrar mi cañón*”.

## Morandé con Compañía – Megavisión

Las rutinas del programa de entretenimiento por excelencia de la televisión chilena siguen parámetros claramente definidos. Morandé como moderador, como “patrón de fondo” que busca que su máquina siga andando a buen ritmo. Ayudado por bailarinas, modelos y una escenografía efectiva, que tiene al público creando un círculo que cierran las cámaras. En ese ambiente de expectación constante se crean situaciones humorísticas absolutamente delimitadas en su tiempo y lenguaje.

Marlen Olivari es una de los que aparece con frecuencia en las actuaciones, apoyado de otros estables como Ernesto Belloni en su papel del *Che Copete*, Claudio Reyes con su *Charly Badulaque*, además de modelos, enanos, actrices poco agraciadas, actores esqueléticos y otros obesos, estos últimos para ser objeto de burlas de los humoristas y de las modelos estables.

En la mayoría de los *sketches* hay esquemas evidentes, con personajes identificables como el burlón, la mujer ingenua y con atributos físicos, los machos recios y musculosos, el borracho, el *huaso*, el pobre, las mujeres feas, los viejos detestables, además del *Kike* como jefe que ordena las salidas de libreto o los excesos.

Así, en repetidas ocasiones se mofan de los actores que personifican al viejo, ya sea por sordera, flatulencias, babeos y esfínteres descontrolados, atribuyéndole frases denigrantes del tipo “a esa edad cualquier micro le sirve”. Lo mismo con los enanos y las actrices feas o ancianas, quienes reciben la mayor cantidad de improperios, a través de juegos de palabras, o frases con doble sentido.

Los libretos siguen una idea base, como por ejemplo el funeral ficticio de Morandé, o un viaje al futuro. En el caso del funeral, el *sketch* se transforma en una excusa para decirle al *Kike*, lo que nunca pudieron: “nos teniai a puro pan, desgraciado”, “...ni el chofer del Porsche quiso ir al velorio”. Además se utiliza toda una jerga sexual: “ir al entierro”.

En la ficción del viaje al futuro, se muestra a un anciano *Che Copete*, con la supuesta nieta de Marlen Olivari. Luego de referencias al manager de la modelo, y del anuncio del show que realizan fuera del programa, el comediante se muestra interesado en Olivari. “Como estamos pa entrar en confianza”, “porque no te comís este otro”, “este se chupa” o “yo te agarro y te hago pedazos” son comentarios que llegan a la modelo, quien con una falsa ingenuidad, trata amablemente al “Tatita”, a lo que *Che Copete* responde con la simulación de un pene erecto en su traje. Pero Marlen no es sólo inocencia, sino que agrega voz de mando replicando “la cara de *jetón* que te *gastai* viejo”.

El humorista sigue con su juego de palabras, y las mil maneras que tiene de nombrar al miembro masculino: *“El niño está deprimido...está cabizbajo”*. Las otras acciones que causan la risa del público son las sobreactuaciones de los actores. Las salidas de libreto del tipo *“no sobreactúes, que te van a pagar lo mismo”*, hacen gala de los errores intencionados. Todo calculado para que al final del *sketch* resucite el *Kike-jefe*, y haga publicidad al ritmo de *“no estaba muerto, andaba de parranda ”*.

## **B.Contador de chistes**

### **El Bar del Humor – Morandé con Compañía – Megavisión**

Cuando ya son más de las doce de la noche aparecen en escena humoristas con recorrido y otros actores que siguen la rutina para lanzar un chiste corto. Y no nos equivocamos cuando hablamos de rutina, ya que se trata solamente de un espacio más en Morandé con Compañía.

Tras una barra, un actor sirve licor a *Kike Morandé*, quien por lo general está acompañado de alguna modelo. La aparición de Morandé no es casual, pues es él quien pone coto a los chistes cuando se salen de libreto, o cuando resultan ser muy subidos de tono. *“Te dije que no podís decir huevón”* le reprende el animador a uno de los humoristas.

Cada chiste comienza con un coro inagotable del comediante Luis Arenas, *“...es preferible reír que llorar, los ratos buenos hay que aprovechar...si fueron malos, mejor olvidar.”* A Arenas se le suman otros actores-humoristas estables como Claudio Reyes con el papel del *huaso* Clemente (quien recalca que ser *huaso*, no quiere decir ordinario), *Willy Sabor*, Mauricio Flores haciendo de borracho, Memo Bunke, y otros invitados ocasionales como Ricardo Meruane, *Hermógenes con H* o *Pepe Tapia*.

Las rutinas son predecibles: el *huaso* Clemente relata historias del campo, como la iniciación sexual con una prostituta, para *“hacerse bien hombre”* recalca el comediante. Otros siguen el tema sexual, y *recomiendan “invitar a la mujer a tomar una pilsoca, para luego mostrarle el cachito”*. Los chistes siguen en el mismo ritmo, donde los *huasos* son brutos, y *“el patrón los va a matar”*.

La contingencia tiene un papel central, en especial nombrar personajes del ambiente político y televisivo. Si se habla de soborno aparece Tombolini, se nombran conceptos como *reality show*, *“ver por Internet”*, o *“polola con ventaja”*, todos modismos reconocidos por la mayoría.

Cuando la ronda de chistes está en pleno desarrollo, las bailarinas del programa interrumpen, para introducir a Morandé en publicidad de licores, lo que refuerza la idea, de que no hay espontaneidad, sino todo sigue una pauta cerrada, y es Morandé el que da los tiempos de risa, baile, publicidad, mujeres, etc. Y como es hora de avisos, un par de comediantes pasan anuncios sobre sus próximas presentaciones.

A esa altura, es tan poco el valor de los chistes, y el relajo de los participantes, que se jactan de la situación y recurren al libreto escrito para recordar la rutina. Y es que nada es al azar, ni la reiteración del humor con comentarios hirientes sobre un enano que aparece en escena y un par de señoras horribles que juran hermosura. Al final de la rutina, la improvisación es evidente, y los comediantes completan el tiempo con frases de doble sentido que comiencen con el ultra repetido *“ayer pasé por tu casa y me tiraste un...”*, o *“como se llama el pescado que...”*

### **Serie de humoristas - Mucho Lucho – Canal 13**

Luis Jara es un buen empleado. Sigue las órdenes de la dirección del programa al pie de la letra, y le imprime un falso aire de amabilidad a sus invitados. En esta ocasión tiene como invitados a tres humoristas: Bombo Fica, Gigi Martin y *El Flaco* (ex Dinamita Show). Recibidos con vítores por el público, los comediantes dan las gracias, y Bombo Fica saca aplausos por su primera intervención: *“...necesitaba tanto esta platita que estoy feliz de estar aquí.”* Con la gente en los bolsillos, Jara introduce el primer tema de su conversación preparada con antelación. Con aires de espontaneidad, Jara pregunta ¿cómo somos los chilenos? a sus invitados.

Bombo Fica toma la palabra y antes de empezar su rutina, lanza un comentario crítico: *“los chilenos somos pícaros, pero la gente ha perdido el sentido del humor, está agresiva”* sentencia. *El Flaco* sigue el guión y recalca que además de pícaros, *“los chilenos somos hipócritas, sobre todo en los funerales...”*, y así da inicio a su chiste correspondiente.

Una vez agotado el tema, el animador pasa al siguiente tema, al cual los comediantes deben responder religiosamente con un comentario y el posterior chiste. Todo calculado, lo que no deja espacio a los humoristas ya que no pueden crear rutinas originales, y se deben ceñir a lo que dicte el animador. Ante la pregunta ¿por qué se toma tanto para Fiestas Patrias?, Bombo Fica recurre a la vieja fórmula de chistes que se centran en la infidelidad, el machismo y el dinero: *“es tan fresco que se casó con separación de viernes.”* Ante el silencio del público, se salva la situación con Jara exigiendo un chiste a

*El Flaco*, frente a lo cual, el comediante se disculpa diciendo “yo no soy contador de chistes, pero si quieren les cuento una mis historias”, mientras se lanza con una broma sobre borrachos, y es autorreferente al indicar sus detenciones por manejar en estado de ebriedad o posesión de drogas. A esa altura, la gente celebra los *cuENTOS*, y Jara satisfecho propone el siguiente tema de la pauta.

Ya instalados en la dinámica del programa, el animador pregunta a sus invitados ¿cómo nos manejamos los chilenos con el humor negro?, a lo que Gigi Martin replica que los argentinos tiene mejor humor, todo una excusa para lanzar un chiste de argentinos que se ríen de una persona sin dientes. Para Bombo Fica replica que a él le preocupa el humor *cahuinero*, y con desparpajo se disculpa diciendo “cualquier problema, el libreto lo hizo el Lucho Jara”. Entonces Fica cuenta la historia de un tipo del medio televisivo que “andaba con cinco kilos de la buena”. Como la conversación toca a *El Flaco*, las cámaras apuntan hacia él, y se despacha con un chiste de *narcos* y cocaína, para finalizar con un “ese no es un chiste negro, pero a mi me trae recuerdos negros”, ante la risa generalizada.

Con un “no falta de que reírse en este país”, el animador introduce la siguiente pregunta ¿somos *cuenteros* los chilenos?, pero Gigi Martin responde bien serio que lo suyo es el humor social, “es que el chileno a una desgracia, le saca una talla”. Es ahora, cuando el animador interrumpe la rutina con publicidad: “ahora me toca a mí”. El libreto es seguido a la perfección, “terminemos con una ronda de chistes” dice Jara, y los comediantes absolutamente sometidos obedecen la orden.

## **Dino Gordillo - De Pé a Pá – Televisión Nacional**

Como la mayoría de los humoristas, Dino Gordillo es un personaje más allá de sus rutinas. En varias ocasiones es invitado para contar asuntos de su vida privada, y romper en llantos por que lleva años sin hablar con su madre, o por la prepotencia de sus nuevos vecinos. Su libreto es el mismo por años: historia de una niñez pobre, en que “mi casa era tan chica que...” se vuelve recurrente. Pedro Carcuro lo acompaña con una risa forzada, y Gordillo continúa su “análisis de sobremesa”, proclamando que “los chiquillos de ahora no son como los de antes” para introducir un chiste de un niño garabatero.

Además le imprime una voz singular a sus historias, ratificando lugares comunes, como la suegra chillona o el obrero respetuoso en demasía con su patrón. Otra temática repetida son los problemas de dinero, donde los hombres son el sostén financiero de del hogar (“te sacan a pasear y tiene que pagar uno, linda la cuestión”), o las complicaciones de ser padre de hijos “que nacen en

este mundo de consumismo”, para volver a las comparaciones majaderas de su niñez pobre que tan bien le caen al público. *“Nosotros no teníamos cuna, sino un cajón de manzana con baranda de palo de escoba...yo cuento la realidad señores”* asegura con autoridad Gordillo.

Sus chistes son cada vez más situaciones de la vida real, pero exageradas. Y continúa su testimonio de sociólogo de *medio pelo*: *“...ahora los niños tienen que postular para entrar al Jardín Infantil, y con esas mochilas con ruedas que usan, los estamos acostumbrando a flojos...no como uno, que con cuea nos daban un membrillo...si hasta los mocos guardábamos de recuerdo en el primer día de clases”*.

Su humor se centra en anécdotas de *“estos nuevos tiempos”* según el comediante. La juventud que cambia al igual que los amantes: *“...ahora uno esconde a la señora”*. *“Mira que es lindo hacer reír a la gente”* le dice a Carcuro con un dejo de orgullo. El animador insiste en hablar de la niñez del humorista y le pregunta por sus primeros años. Gordillo a esta altura predica sin control, *“lo importante es que mis hijos valoren lo que tienen...yo que pasé penurias cuando chico”*. Ahora su discurso social está desatado: *“me carga el atropello”* o, *“yo no soy de los que regalan una silla de ruedas y llama a los periodistas”*. Ya se acaban las risas en un comediante que se olvidó de su trabajo. Cuenta que tuvo un pre cáncer, y esconde las lágrimas que busca Carcuro. Con un *“la talla rápida me sirve pa’ salir del apuro”* se gana unos aplausos del público, y con el *“no todos tienen la capacidad de ponerse en el lugar del otro...perdón por decir las cosas como son”* es vitoreado de pie. La paradoja del comediante que está para contar chistes, pero que se lleva los mejores momentos de su presentación hablando de su vida. Un signo de que el humorista clásico, que era conocido por su capacidad de contar chistes uno tras otro, está desapareciendo. Son pocos los que se paran en un escenario para hacer reír a la concurrencia. Ahora lo que manda es el apego al libreto, escudriñar en la vida privada, y lanzar frases que caigan bien a todos. Con esa fórmula el aplauso llega rápido.

### **Álvaro Salas – De Pé a Pá – Televisión Nacional**

Uno de los pocos humoristas “a la antigua” que van quedando en la televisión chilena. De aquellos que tienen un libreto propio e ideas genuinas. Pero acorde a los tiempos, tiene que acomodarse a las peticiones de los programas en que participa. Para el estelar de Carcuro, cuenta con una gama de temas, la mayoría utilizados en exceso: *“qué es para usted el amor”, “...la pareja de viejitos”; “un pueblo que era tan chico”, “era tan, pero tan rasca”, “con la crisis económicas está cundiendo el pesimismo”* son inicios de rutinas ultra conocidos, que sin embargo, tienen buena acogida en el público.



Si bien reconoce que *“nunca se hace humor de la gente con plata”*, continúa con chistes de tartamudo que reciben un *“para ti es fácil decirlo”*, varias veces escuchado en la televisión local. Sigue firme con historias de suicidas que se castigan *“escuchando canciones de Barticcio”*, nombres y lugares conocidos, como el ex presidente Clinton, y los café con piernas.

Caruro lo acompaña con risas, y Salas repite historias de viejos que ocupan Viagra, pero que *“no pueden ni con la Canción nacional”*. Así, términos como *“pregunta dura”*, *“la abuelita todavía quería”*, o el mismo Viagra tienen una connotación sexual solapada, al tenor de buenas palabras y una actitud de bonachona.

Y si hablamos de fórmulas repetidas, Salas se vuelve un ejemplo. Lleva años haciendo lectura ficticia de diarios, buscando juegos de palabra con doble sentido. El humorista señala que *“yo tomo las noticias tal como salen en los diarios, ahí está el verdadero humor”*. De esta forma aparecen titulares como *“intoxicados en población callampa”*, *“estreno en la Séptima Región de la película El Imperio Contratalca”* o la *“posible erupción del volcán Kilahuea...que esperan que la huea no explote”*. Aplausos del público, sonrisas del animador son el contexto para los últimos chistes de gallegos, o de visitas al ginecólogo, historias tan gastadas como exitosas en la pantalla chica.

## **C. La serie de humor – Representación de estratos sociales**

### **Los Venegas Reactivados – Televisión Nacional**

La serie de televisión que se emite de lunes a viernes pasadas las trece horas, es uno de los programas con más continuidad en la parrilla de la pantalla chica. Cerca de quince años presentando el cotidiano acontecer de una familia típica de clase media chilena.

A partir de unos cuantos problemas del diario vivir, y una dosis de humor se configura una serie de ficción, con personajes que sin caer en estereotipos, realizan una representación, más o menos fiel, de un grupo social en Chile.

Darío Oses indica que *“las familias de la clase media nacional siempre han necesitado reconocerse en sus propias parodias. Así, a lo largo del tiempo se han venido realizando una cantidad de comedias de costumbres que crearon ciertos tipos, como el padre esforzado, proveedor, víctima de la suegra autoritaria y del cuñado perezoso y pinganilla que vive de allegado en la casa y*

*al que todos sus vicios le son perdonados gracias a la complicidad de la madre. Ésta, a su además de permisiva, es una gran administradora de la pobreza ”<sup>47</sup>.*

Decimos que se trata de figuras que logran dar un paso más allá en la caracterización de sus papeles, ya que además de contar con el peso de quince años de historia, tiene elementos como la escenografía que remite claramente a un hogar que quieren representar, vale decir, un espacio de clase media. Pero no es cualquier grupo intermedio, sino un terreno claramente identificable, como lo son los habitantes de una villa promedio, de casas pareadas, en comunas de gran densidad como Maipú o La Florida.

A esto se suma una historia que corre paralela a una buena cantidad de familias. Se nota un crecimiento en las condiciones de vida en la clase media, manifestado en la adquisición profusa de electrodomésticos, o en la contratación de una empleada puertas afuera.

La determinación de papeles claros en Los Venegas, y repetibles en la sociedad chilena, son el sustento para establecer que esta serie televisiva da un paso adelante en el intento porque los actores no sean solamente un par de frases vacías y otros cuantos lugares comunes. Aquí en cambio, los chistes no son la base, sino la creación de un guión coherente con los tiempos.

En una primera parte, Los Venegas mostraban al jefe de familia (Don Guillermo) como el trabajador hombre de oficina, que era el sustento económico del hogar. Años después, hay hechos característicos de la clase media, como son el surgimiento de nuevos profesionales. Es el caso de los hijos de Los Venegas, que van a la universidad a estudiar enfermería e ingeniería. Además, la dueña de casa, al igual que muchas madres chilenas, comienza a trabajar, manejando un furgón escolar, señal inequívoca de nuevos tiempos en la realidad nacional y en la serie.

No sólo el hogar es un lugar identificable como perteneciente a las capas medias. Así, los líos de oficina con su *compadre* Moncho y las apariciones inoportunas de éste en el hogar para pedir favores, los vecinos entrometidos, las conversaciones de adolescente de la nieta con su compañera de colegio, el yerno flojo, la suegra (Señora Hilda) preocupada por el dinero y la salud, son situaciones cotidianas, que por carecer de exageración en la interpretación de los actores, genera una sensación de cercanía a esos papeles, ya que sólo personajes como la empleada Kimberly y su *pololo* Jimmy, tienen una interpretación caricaturesca.

---

<sup>47</sup> Osses, Dario, “La comedia de la familia chilena”. Columna Diario Electrónico “El Mostrador”, 7 de agosto de 2001. [http://www.elmostrador.cl/modulos/noticias/constructor/detalle\\_noticia.asp?id\\_noticia=36909](http://www.elmostrador.cl/modulos/noticias/constructor/detalle_noticia.asp?id_noticia=36909)

Pero no todo son recreaciones preocupadas de un espacio social, pues la contingencia cobra un valor relevante a la hora de seguir los guiones. Referencias a la televisión del tipo “...fui donde los Pincheira, y de ahí pasé a la casa de los Hippies”, o canciones conocidas por muchos “...a Tite lo entierran hoy, a Tite lo entierran mañana”, buscan conseguir una de las exiguas sonrisas que permiten Los Venegas.

Y es que la estructura de la serie, con dos historias paralelas, donde finalmente una surge como la más importante, favorece a contar historias que con los años se repiten (problemas de dinero para celebrar un cumpleaños sorpresa) o que suenan muy rebuscadas (uno de los personajes es contratado para lucir en televisión la crema *Glúteos Perfectos*), con lo cual refuerzan la idea de papeles permanentes, lo que obliga a cerrar filas con ese esquema inicial, dejando poco espacio a nuevos personajes y situaciones.

Quizás la publicidad encubierta de Codigás es uno de las pocas novedades (el repetidor de gas explica a la empleada que el nuevo balón de gas es rojo pero de igual calidad) que presenta Los Venegas Reactivados, pero así y todo esta serie sigue avanzando lentamente, por lo cual los cambios al igual que en el mundo real, sólo se perciben con años de distancia.

## **D. Humor de Pareja**

### ***Profesor Salomón y Tutu Tutu - Morandé con Compañía – Megavisión***

La pareja humorística con más éxito del momento son el deslenguado *Profesor Salomón* y el *Cajarito Tutu Tutu*. Sus rutinas giran en tres ámbitos: la ya gastada *Escuelita*, las clases del *Profesor Salomón*, y el novísimo *talk show “De Té a Tá”*.

En su programa de conversación, *Salomón* aparece como moderador, presentando temas repetidos como el fútbol o la farándula. Propone el tópico de los supuestos romances de televisión, teniendo como invitados a rostros televisivos que tuvieron bulladas historias en la prensa chilena. De esta forma, *Salomón* está a sus anchas para decir lo que todos piensan, pero nadie se atreve a decir, lo que provoca sorpresa y la risa de los espectadores. A esto, suma un vocabulario que intenta ser culto, pero comete errores garrafales para acentuar la gran farsa de presentarse como profesor. Cambia el orden de los apellidos, las palabras en inglés las pronuncia con énfasis erróneos, mientras continúa avanzando en su *talk show* con temas añejos como la validez de ventilar la vida privada de la gente de televisión.

Toda circunstancia es aprovechada para lanzar un improperio. Si le arreglan el micrófono lanza un *“cuidado con el guachalín”*. En actitud desafiante, *Salomón* presenta la sección estrella de su programa, a la que llama *“Esto es una mierda”*, donde se presentan artistas de segunda categoría y otros eventuales desafinados. Continúa con secciones casi infantiles como *“La entrevista corta”*, en la cual hace una pregunta a un enano, que es sacado inmediatamente de escena. También parodia concursos de programas televisivos extemporáneos, como el improvisado *“Se lo tira usted, o me lo tiro yo”*, mientras se hace acompañar de un plato de porotos. Si bien, *Salomón* aparece como moderador, *Kike Morandé* continúa como voz en *off*, para poner coto a los garabatos excesivos, *“usted no está autorizado para decir eso”* le reclama a los comediantes.

Con una actitud más pasiva, *Tutu Tutu*, hace el papel de subordinado del Profesor, y juega a ser niño. *“Me encantan los superhéroes del Cartoon Network”* sirve de introducción, para que *Salomón* dicte cátedra, con palabras mal escritas, insultos a medias como *“pájaro recul...recultural quiero decir”* se apura en arreglar. Los temas son exprimidos para hacer juegos de palabras, o reírse de quienes no pueden. *“El Kike tiene un superpoder, la media ñata que se gasta”*; *“los superhéroes también trabajan en pareja, como Zamorano con Estay”*; *“Super Cristel como la niña que puede trabajar veinte horas a puro yogur”*; *“el primer superhéroe fue Pinocho, fundador de Los Cuatro Fantásticos”*, todo para enojar a Morandé-jefe, quien lanza un *“cuidado el pelotúo”*. Todo esto, adornado con palabras mal dichas como *“crimicia, gemelio, laturaleza o complete loración”*, mientras repite incesantemente que *“prendan el auto pa arrancar”*, luego de tanto comentario malintencionado.

### **Los Limpiavidrios – Morandé con Compañía - Megavisión**

Presentados como la revelación del año, cada lunes y en horario estelar, estos actores muestran una rutina, que se centra en un par de modismos, una frase fácilmente reconocible para el goce del público, que corea un *“...No pesca”* ante cada intervención de los actores. Todo en un mini escenario en altura, desde el cual la pareja aparenta llamar a viva voz a ciertos personajes.

La base de las rutinas es sacar la contingencia a flote, ya sea política deportiva o del espectáculo y la televisión. Lo esencial es *sacar a la palestra* una serie de nombres ampliamente identificables por el grueso del público y empezar a llamarlos desde las alturas. *“Los Limpiavidrios”* al no ser tomados en cuenta por los *famosos* comienzan a lanzar frases y gestos, para ser vistos y al menos saludados. Luego de ser ignorados, la pareja exclama un comentario generalmente denostador para captar, por fin, la atención de los *famosos*.

Uno de los programas analizados se exhibió un día después de un partido de fútbol de la selección chilena, por lo que fue aprovechado para centrar el show en llamar a jugadores y todo lo relacionado, ya sea hablar de lo mal que jugaron, de amoríos con modelos o declaraciones de los futbolistas a la prensa. Las referencias son tantas y tan reiterativas, que pareciera ser un libreto *hecho a la rápida*. La pareja de actores empieza imitando a *Willy Sabor*, otro personaje del programa, para luego desmenuzar el partido de Chile.

A uno de los “Limpiavidrios” se le ocurre gritar un *ceacheí*. Se escuchan pifias, recordando que no se obtuvo un buen resultado, y surge un *“ya me cagó la onda”*. Al momento surgen frases dichas por la mayoría, en un intento por establecer un habla popular. Así, aparecen expresiones del tipo *“...que partido más aburrido, yo hice la cola, me cagué de frío...como si fueran buenos”*. Enseguida aparecen los aplausos, por una suerte de representación en quien está hablando, ya que además de utilizar un vocabulario fuera de los cánones formales, se relaciona con la marginalidad, algo que por lo general está fuera de la televisión.

Además asoman los clásicos juegos de palabras, esta vez relacionados con un vocabulario utilizado en el ambiente de las drogas: *“Jugando contra los colombianos hay que tener cuidado, porque ellos campeones del deporte blanco...se pegan los medios saques...te la dejan en la línea”*. Las risas y los aplausos ya están ganados, y para continuar con la rutina aparece el llamado a los personajes, que para el caso son futbolistas de la selección. *“...Mira, el Pinilla, el Salas, el Perro Verde...no pescan...hueones malos...ahí miraron”*.

Y el tema del deporte no acaba: *“...ese Pinilla, se para los pelitos, se come las minas...y se depila...buena Epilady”*. Lo mismo ocurre con otros jugadores, y con modelos de televisión: *“mira...Marcelo Salas, el griego de Temuco”*. Al final el coro se repite. El *“no pesca”* ya está aprendido por el público y con ello el éxito garantizado.

## **E. Humor Crítico**

### **Coco Legrand**

Con más de treinta años sobre los escenarios nacionales, Coco Legrand es de los pocos humoristas chilenos que refleja una conciencia en torno a la sociedad en que vive, centrándose en las grandezas y debilidades de los hombres. A través de la creación de personajes logra cuajar comentarios y situaciones reales, que demuestran que más allá del chiste fácil, o la rutina chabacana de la pantalla chica, hay un terreno poco explorado, un espacio que

requiere observación del entorno, y que no es la mera repetición de formatos antiguos, lugares comunes o garabatos salvadores para conseguir el aplauso.

Por medio del *Lolo Palanca*, se presenta en el Festival de Viña, mostrando a un joven de la época hippie. Asimismo con el *Cuesco Cabrera*, Legrand encarna a un ingeniero comercial, en momentos que Chile vivía la *“plata dulce”* (1978). Ya en el 2000, se vuelve a la Quinta Vergara, sitio en que presenta un resumen de sus últimos espectáculos de *café concert*.

Su entrada la hace con una motocicleta, y él, vestido de *motoquero*, empieza su acto bajo un aplauso cerrado. Con un *“gracias por el cariño”* y un discurso que recuerda a la dictadura militar, Legrand lanza sus primeros dardos: *“mi trabajo en los momentos más duros de este país, cuando estaba dividido, en algo sirvió. Yo llegué con humor y con amor. Soy de esa generación de los años setenta...la generación castrada de mi país, la que tuvo que mamarse más de diez años de toque de queda, por culpa de gestiones de algunos ineptos”*. Se observan claras referencias a un contexto común del país, del cual la mayoría de los comediantes prefiere callar.

Y antes de que empiece propiamente tal su rutina, sigue con su libreto, al que agrega sutiles toques de humor: *“...con el toque de queda, si no me caso joven, muero virgen”*. De paso, deja más de algún damnificado con la rutina: *“...soy de la generación que cuando estaba en la Quinta, los animadores escuchaban lo que decía al pueblo, pero se hacían los huevones”*. Esta es una clara referencia a artistas que en la dictadura, además del show, presentaban más de una consigna contra la dictadura.

Ya en materia, inicia su comentario, entregando su opinión del propio entorno: *“estamos tan separados, pero todos queremos pertenecer a algo”*. Todo para empezar a hablar de la mala calidad de la clase política. *“A mí, el único que me gusta es Clinton: lo que no se viola, lo bombardea”*.

Luego pasa al estilo de vida de los chilenos, tema central en sus libretos. *“Hasta morir ya no tiene el nivel de antes”*. De ahí se lanza a comentar lo buena para comer que es la gente del sur, finalizando con un *“de bajativo, te regalan una escalera, pa’ que te bajís del water”*.

Su fuerte sigue siendo la observación, que le permite generalizar las actitudes del chileno medio. *“Este país es muy hocicón, tu no atendís bien y empieza el pelambre”*. Ya en el tema de los muertos y de un pasado en que los velorios se hacían en las casas, comenta: *“...no te prestan la casa pa cumpleaños de cabro chico, menos van a tener un hueon tieso ahí tirado”*. Y sigue: *“es que este es un país en vías de desarrollo, no puede tener sentimientos primitivos”*.

Parte de las historias son vivencias propias, así continúa con comentarios sobre su vida de pareja, y hasta de una visita a una clínica. *“Hay que llevar pijama, pantuflas... dejar un cheque en blanco en esas clínicas de sesenta pisos, con ascensores enormes, y puros doctores rubios”*.

Se instala de acuerdo a su edad, que pareciera le permite mirar con más distancia. *“Ahora que soy viejo, hago lo que quiero y digo lo que no me gusta”*. Es el punto de partida para desde una anécdota, como es *“no hay nada peor que un matrimonio de día viernes”*. Tiene la plataforma necesaria para desentrañar en las familias, órgano primario de la sociedad. Desde ahí empieza a describir los malos ratos que implica ir a un matrimonio de mala gana. *“...hay que encontrarse con esos parientes que uno no quiere ver, porque Dios te los manda, y a veces hasta pide disculpas”*. Luego sigue con la tía que se cree lola y se pone silicona, la tía que te cae mal, que *“no hay familia que no tenga una prima casquivana, o un tío fleto”*.

Y sigue luego una definición de clase media: *“...y es que arman un matrimonio abundante. Puras cosas baratas, pero hartas”*. La generalización no tiene freno. Que el chileno es agrandado, que el padre de la novia es un viejo farsante, que los novios no saben bailar vals, que los parientes borrachos. Toda esa gama de personajes que representan clases, aquellas situaciones triviales que configuran un contexto similar en un país, sirven para unos pocos comediantes, el ingrediente principal de sus rutinas. Con una visión certera de lo que pasa, y sus diferencias con el pasado, con rutinas más cuidadas que mezclan sin problemas el humor, con la crítica o el comentario que muchos piensan y que pocos dicen con claridad.

## 6. ALGUNAS REFLEXIONES

Luego de revisar el humor que se emite en la televisión chilena, es claro advertir elementos repetidos, y que parecieran no agotar a la audiencia. Se trata de libretos, más preocupados por la sintonía, que del contenido. Rutinas plagadas de doble sentido, garabatos, lenguaje marginal, mujeres con poca ropa y mil formas de nombrar al pene.

Y es que los límites llevan años desplazándose. Atrás quedaron los chistes blancos que coparon la pantalla chica históricamente. En estos tiempos la ruptura está permitida, mostrar un cuerpo desnudo es portada de diario y reportaje para el día domingo. Estereotipos de *huasos*, borrachos, homosexuales, jefes autoritarios y otros, aparecen cada semana en televisión. La redundancia machaca la creatividad y asesta un golpe a quienes lleguen con una propuesta diferente. La política de asegurar buenos puntos de sintonía, a través de *sandías caladas* fomenta un humor a merced de la publicidad, que en estos últimos años se introduce en las rutinas, teniendo al animador como un mediador entre el público y los humoristas.

El presentador, la voz oficial de la pantalla no duda en entrometerse en las rutinas cuando se producen excesos de vocabulario, calmando falsamente a los comediantes. Como buen empleado, al animador le interesa que su negocio tenga números azules. Para esto hay que asegurar el agrado de los auspiciadores. Con esta mentalidad económica instalada en los canales, es difícil escapar de la modorra.

En este escenario, hablar de un cuestionamiento de la realidad, de una inversión de voces formales, o de hablas de una alta cultura parece inapropiado. La velocidad con que se manejan las comunicaciones no deja espacio para pensar. En esta lógica funciona el humor chileno, puesto que el fuerte de la comedia televisiva se basa en la contingencia, en personajes tan insulsos como efímeros. Tampoco hay espacio para hablas populares como tal. Sólo alcanza para algunos gestos, algunas frases que pueden ser características, tal vez un reclamo a la autoridad, pero nada más.

Buena parte de las rutinas siguen un patrón común, como es la comedia mediante parejas. Siguiendo la tradición circense y el espectáculo de revista, los *sketchs* televisivos se forman con un humorista que hace las veces de dominador y un acompañante que juega el papel de sometido. Los tópicos también son recurrentes. Basados en relaciones de dominación, el machismo, el ridículo, la sexualidad, la cotidianidad entre otros son elementos regulares,



que utilizan un habla popular exagerada, ayudada por juegos de palabra y frases con doble sentido, que se refieren esencialmente a la genitalidad.

Asimismo, hay un desplazamiento de la vida íntima de los propios humoristas. Como personajes públicos, sus vidas son frecuentemente escudriñadas por un sector de los medios de comunicación, con lo cual el ámbito para desentrañar las rutinas va en ocasiones, más allá del libreto. Líos con drogas, problemas familiares o celos profesionales forman parte del ideario televisivo de un telespectador promedio. De esta forma, la vida privada se alza como otro elemento de los comediantes a la hora de entregar su show, e insertan bromas y comentarios personales para rellenar rutinas y suplir la falta de creatividad.

Mientras persistan los buenos resultados de audiencia, el panorama seguirá probablemente igual. Fórmulas seguras, que de momento no dan espacio para descifrar mediante el humor, algunos rasgos de la sociedad, y particularmente para notar alguna representatividad del “ser popular” en las rutinas. Insistimos, lo popular en televisión no va más allá de lo gestual, frases típicas o dichos criollos, todo basado en un anecdotario, del que surgen situaciones hilarantes que son rellenas con una modelo sensual o algún baile que linde con el erotismo.

Sólo Los Venegas tienen de alguna manera una recreación de un espacio de la sociedad. Aunque muestra a una familia de clase media, encarna en sus casi quince años, el surgimiento económico de buena parte del país, representado por mejoras en el estandar de vida, así como por el mayor acceso a una mejor educación, acceso a electrodomésticos o la ampliación del número de mujeres que trabaja. Sin embargo, la resonancia de este programa es nula comparada con los humoristas de estelares que instalan una batería de nuevas hablas, que son reconocidas por el público y en ocasiones incorporadas al lenguaje común.

Hay que aclarar que el humor chileno de televisión está mediado, existen márgenes a los cuales es necesario acomodarse, ya que toda rutina es revisada por productores, generando que los guiones dejen de ser genuinos y siempre amoldados para no generar antipatías en auspiciadores o en líneas editoriales de canales que pueden oler a una moral más estricta, no obstante exhiban imágenes subidas de tono o un lenguaje chabacano.

Además los humoristas están insertos en un medio que les obliga a transar en sus roles, ya que pueden ser invitados como panelistas o a estelares donde prima la conversación. Entonces el comediante se transforma en un empleado más del canal y del programa, mientras sigue correctamente las pautas o temas de conversación, dejando fuera espacios para la improvisación

o para el comentario rápido y divertido. Adiós a *responder la talla* con otra más efectiva, y bienvenida a súbditos que cuentan con un cúmulo de chistes que deben ser contados de acuerdo lo soliciten los conductores.

Difícil pensar en un humor más asertivo, en caracterizaciones de personajes reconocibles socialmente o en críticas ácidas a la contingencia. Menos aún mirar el entorno del pasado, analizarlo y observar situaciones dignas de ser convertidas en chistes, esto pareciera estar limitado a un par de espectáculos de café *concert*. Nada más.

La contingencia frívola vende. A eso súmele una frase cómica y recordable, un par de garabatos, una bailarina al costado y una dosis de paciencia para aguantar al animador que interrumpe los guiones con publicidad. La receta está lista.

**CAPÍTULO III**  
**“LO POPULAR EN EL CINE CHILENO”**

## 1. EL CINE COMO EXPRESIÓN DE LA IDENTIDAD POPULAR

Como se ha señalado, hablar de cultura popular nos introduce en un debate que hasta el día de hoy no está muy bien definido. La pregunta sobre qué es lo popular ha sido el objeto de estudio de muchos teóricos que sitúan su análisis desde diferentes enfoques. Esto dificulta hallar una visión unívoca en cuanto a este concepto y abre la posibilidad de encontrar definiciones hasta contradictorias, determinadas por el tiempo, el contexto, el autor, etc. Son muchas las variables que se conjugan al momento de intentar acotar este concepto y disciplinas tan variadas como la antropología, la semiótica o la sociología han adecuado este concepto acorde a sus perspectivas.

Sin embargo, la mayoría de estas definiciones coinciden en algunos puntos. Palabras como dominación, circulación y apropiación se repiten en las definiciones y dan cuenta de un concepto de lo popular relacionado con la subordinación, no solo económica, sino también cultural y política. Es por esto que para reconocer lo popular al interior de algún discurso se necesita una definición más o menos acotada que de cuenta de cuáles son los actores involucrados en estos procesos y de qué estamos hablando cuando se hace referencia a lo popular.

Este capítulo se centrará en desentrañar los discursos sobre lo popular en un medio de comunicación como lo es el cine. Como ya dijimos, ante la diversidad de conceptos y actores involucrados en lo popular, y ante la emergencia de lo masivo desde la aparición de la Escuela de Frankfurt, se hace imperiosa una definición acorde a nuestro objeto de estudio, a la realidad que deseamos identificar y al contexto en el cual se insertan los posibles discursos. En una primera etapa, se intentará relacionar ciertas definiciones de lo popular para configurar una especie de consenso entre teóricos como García Canclini, Martín Barbero y Guillermo Sunkel, y desde ahí reconocer un discurso que se relacione con esta definición, que se ajuste a un concepto más o menos elaborado de lo que es popular. Un concepto de carácter heterogéneo y que reconoce la hibridación entre los procesos que constituyen lo popular.

En esta búsqueda acerca de lo popular nos moveremos en el terreno del cine. Un medio de comunicación masivo, que transmite contenido y significado a través de un soporte técnico, y que en el último tiempo ha tenido un auge en cuanto a su financiamiento, distribución y aceptación. Estamos hablando no solo de un cine contemporáneo, sino también chileno, donde las temáticas que se tocan son conocidas e incorporadas por el público nacional que asiste cada vez más a las salas y que intenta con su asistencia desmitificar la mala fama del cine chileno. Quizás se pueda hablar de un resurgimiento de la industria

cinematográfica chilena que desde la vuelta de la democracia intentó recuperar el tiempo perdido.

Dentro del marco de estudio se pretende demostrar el actuar cohesionador que tiene en la actualidad lo popular. Vemos cómo desde mediados de los noventa lo popular se configura como un elemento que ayuda a conformar y unificar una identidad nacional en especial durante los últimos 8 años el desarrollo del séptimo arte ha ido en constante aumento y se ha masificado ampliamente. Para el desarrollo de nuestra hipótesis tendremos en cuenta como referente lo popular como contestatario durante la década de los ochenta, con el propósito de identificar un nuevo discurso sobre lo popular alejado de las protestas y enmarcado en un país democrático y en la masificación del cine.

El análisis se remite solo al período comprendido entre los años 1997 y 2004. Se justifica esta elección por las condiciones que considera Guillermo Sunkel para representar el discurso popular: *“la representación de lo popular requiere que se desarrollen tres tipos de condiciones. En primer lugar, requiere la aparición del público de masas, lo cual implica trascender la definición meramente clasista de público que manejaba la antigua prensa popular. En segundo lugar requiere que se desarrolle una estructura material que permita la circulación de los diarios.... Por último, este proceso tiene como condición el desarrollo de temáticas nacionales y de un lenguaje nacional que haga posible la integración de las masas populares a la nación por medio de determinados tipos de identidades políticas y sociales.”*<sup>48</sup>

A pesar de Sunkel utiliza estas condiciones en el estudio y reconocimiento de un tipo de prensa, de igual forma el cine se erige como un medio de comunicación social que comparte estas determinantes para el establecimiento de un discurso sobre lo popular. Dirigidas hacia el escenario nacional podríamos decir que desde 1997 con la aparición de *Historias de Fútbol*, de Andrés Wood en la escena nacional, se da una constante entre estas tres variables.

Un público de masas que asiste al cine y que retribuye muchas veces con su audiencia el esfuerzo de los cineastas nacionales, el apoyo tanto del gobierno como de particulares para la emergencia de un cine nacional que no solamente cuenta con capitales provenientes del FONDART (creado en 1990), sino que también es avalado por el interés de la empresa privada que, permite contabilizar, desde 1997 hasta hoy, 44 largometrajes chilenos. Por último, y

---

<sup>48</sup> Sunkel, Guillermo, *“Razón y Pasión en la Prensa Popular”*. Opp. Cit. Pág. 17.

considerando la emergencia de temáticas nacionales en filmes como *Taxi para Tres*, *El Chacotero Sentimental* o *Subterra*, estamos en condiciones de decir que en el período seleccionado (1997 – 2004) existe el ambiente propicio para que emerjan discursos sobre lo popular, para que asomen atisbos de lo popular, ya no únicamente concebido desde un punto de vista político, sino también cultural. Un escenario donde lo popular surge como un eje central de las realidades que se construyen en 35 mm. Lo popular visto como un abanico que se despliega y se muestra de diferentes maneras, representado en costumbres, tradiciones, personajes, etc.

Estos elementos populares dan cuenta de un cambio en la visión cinematográfica sobre cultura popular en la segunda mitad de los '90. Ya no se remite solo al ámbito político (*Amnesia*) o a lo marginal (*Caluga o Menta*), sino que se promueve un producto masivo que incluye nuevas unidades culturales, nuevos actores olvidados por la dinámica de los discursos políticos y que se mantenían al margen de la escena pública. Desde 1996, el cine como medio ha articulado un discurso sobre lo popular sobre la base de un público masivo capaz de sentirse representado o cercano a la realidad mostrada. Lo popular está dentro de nosotros, ya no es visto como algo ajeno. Quizás porque lo popular desde la vuelta de la democracia dejó de ser visto como cultura contestataria al gobierno imperante, quizás porque necesitábamos de este medio para reagrupar nuestra identidad, dispersa y desgarrada por la dictadura.

Esta es otra de las interrogantes que se intentará dilucidar en el desarrollo de nuestro trabajo. Si es efectiva la presencia de un discurso popular en ciertas películas chilenas, ¿apunta este discurso a crear una renovada identidad nacional? ¿Las temáticas tratadas y el posterior proceso de identificación de la audiencia ayudan a cohesionar una identidad cultural diseminada a través del territorio?

Como señala Jesús Martín- Barbero, hoy los medios de comunicación, en este caso el cine, han mediado para que lo popular se instaure en lo masivo. Es aquí donde las producciones nacionales dan la razón al docente colombiano, tomando elementos populares que describan ese intercambio entre cultura popular y cultura masiva, entre lo culto y lo popular.

## Lo popular como identidad colectiva

Como dijimos en un comienzo, el debate sobre lo popular se remonta hacia siglos atrás y abarca tanto diferentes autores como diversas disciplinas. Las discrepancias aumentan a medida que las variables que entran en juego se tornan más confusas, densas y actuales. En una época donde la globalización se hace presente, los *mass media* dominan la mayoría de la información que circula y ya no es un grupo de poder, sino varios los que manipulan los mensajes, es válido hacerse la pregunta sobre cuáles son los discursos que se articulan desde los medios hacia el público.

Discursos relacionados con una cultura popular que tiempo atrás era vista como fuente de conflictos y subordinación, y que hoy se acercan más a una concepción heterogénea, democrática y de intercambio, que no puede desconocer hechos tan importantes como la aparición del Estado- Nación, la reproductibilidad técnica y la cultura de masas. Hitos que transformaron la clásica subordinación entre cultura de elite y cultura popular, cultura alta y baja, etc.

Debemos tomar en cuenta que en América Latina son otras las condiciones bajo las que se desarrolla lo popular. La dominación y posterior independencia, el desarraigo, la destrucción de las raíces por la implantación de una cultura externa son solo algunas de las variables que entran en juego al momento de percibir el problema de lo popular en nuestro continente. Un concepto reciente, en constante cambio y cuestionamiento.

Lo popular se relaciona con conceptos como heterogeneidad, apropiación, consumo e identidad. Tomando en cuenta las concepciones de varios autores, destacamos lo popular como algo variable, mutante. Un espacio lleno de riquezas desde donde emerge una multitud de discursos, de formas, conflictos y actores. Una fuente desde donde emana una incesante creación, una combinación incesante de productos.

*“El concepto de lo popular remite a una realidad heterogénea donde la diversidad de actores encuentra su unidad de subordinación económica, pero cuyas reivindicaciones se expresan ya sea en el plano de la economía o el de la política o el de la cultura”* <sup>49</sup>

Desmitificando antiguas concepciones, lo popular no se refiere exclusivamente a las culturas indígenas o campesinas. Lo popular más bien dice relación con la trama espesa de mestizaje entre lo urbano y lo masivo. Un

---

<sup>49</sup> Ibid., pág. 46.

encuentro entre diferentes procesos, un choque que no es excluyente y que arroja mayores diversidades.

También lo reconoce Jorge Larraín. Lo popular como un escenario cargado de tensiones y conflictos, en donde subyace más de una verdad, más de una realidad. Un discurso alejado de la oficialidad y de la imitación, una fuente de originalidad e incoherencias que ha sabido permanecer en el tiempo:

*“La fuerza identitaria de la cultura popular no impide, sin embargo, que surjan numerosas tensiones en su seno debido a la multiplicidad de sus componentes y a las variaciones históricas. Esto determina el carácter heterogéneo y su aparente falta de unidad”<sup>50</sup>.*

Lo popular, como ya dijimos, revela una serie de cruces, una serie de hibridaciones que alejan los límites entre lo culto y lo popular, lo tradicional y lo moderno. Una mezcla que desentraña nuevos discursos, que reorganiza nuevas identidades. Un escenario propio de Latinoamérica, un espacio de interacciones, de reapropiaciones, de reordenamientos producidos a partir de los receptores. Estos, actuando como seres inteligentes y activos, con capacidad de resistir, de transformar o apropiarse de los mensajes, constituyen y reconstituyen su identidad a partir de procesos o mediados por los contextos culturales.

Hablamos en nuestra hipótesis de lo popular como elemento cohesionador y creador de una identidad colectiva desgarrada. Considerando que estamos inmersos en la llamada cultura del consumo, la apropiación de ciertos productos culturales ya no solo cumple el rol de satisfacer ciertas necesidades, sino también de otorgar un sentido de pertenencia e identidad.

Según Jorge Larraín, uno de los principales legados de la dictadura ha sido:

*“un cambio cultural profundo que se manifiesta en que se ha pasado del énfasis del movimiento colectivo a un énfasis del consumo como base de la construcción de identidad y búsqueda de reconocimiento”<sup>51</sup>*

Surgen así industrias culturales que reorganizan las identidades colectivas, procesos culturales y comunicacionales que crean nuevas identidades, que se insertan en un juego de selección y apropiación, que mezclan el consumo y la identidad. Si bien toda identidad se constituye a partir de elementos materiales que le otorgan al sujeto un sentido de

---

<sup>50</sup> Larraín, Jorge. “Identidad Chilena”, Op. Cit., pág. 174.

<sup>51</sup> Larraín, Jorge. “Identidad Chilena”, Op. Cit., pág. 174



autorreconocimiento, no debemos limitar este consumo solo a bienes tradicionales y de supervivencia. También los bienes culturales se insertan en esta dinámica del consumo, y por ende, los mensajes que ellos conllevan juegan en este espacio de constitución y reconstitución de identidades.

Es en este punto donde se cruza el cine. Este medio masivo se erige hoy como un mediador entre lo popular y las audiencias, desde aquí intentaremos desentrañar la existencia de un discurso de lo popular presente en las producciones cinematográficas.

## 2. UN RECORRIDO HISTÓRICO

### Los inicios desde el cine mudo

*"El horror o por lo menos la incomodidad que el cinematografiado experimenta ante su imagen animada, nos hace sospechar que ésta revela algo del secreto particular sobre el cual el propio sujeto se había impuesto la ignorancia"*

Jean Epstein  
*"La inteligencia de una máquina"*

En 1902 se realizó la primera filmación en Chile, consistente en algunas tomas de los ejercicios que hacían bomberos de Valparaíso. El inicio del uso del cinematógrafo en nuestro país se caracterizó por reproducir reuniones sociales, situaciones públicas. En efecto, durante la celebración del Centenario se utilizó bastante el invento de los hermanos Lumière.

Fue para la celebración de los cien años de la independencia que se realizó la primera película argumentada en nuestro país. Antes habían existido algunas cintas que retrataban la vida nacional, pero fue la producción de la "Compañía Cinematográfica del Pacífico" la que llevó a cabo la cinta *Manuel Rodríguez*. La crítica fue favorable, más que por la calidad artística de la película, por la reproducción de un pasaje histórico donde se mostraban los momentos más importantes en la vida del guerrillero.

Películas de esta índole, que retrataban el espíritu nacional, eran una constante en todos los países que empezaban a elaborar filmes para su comercialización. En Chile la situación no fue distinta. Pasaron cinco años para que la cinematografía empezara a despegar en cuanto a realizaciones.

Sin duda, los elementos populares se repetían en muchas cintas que buscaban ganarse al público. Es así como en 1916 el italiano Salvador Giambastiani estrena *La Baraja de la Muerte*, en donde el argumento se centra en un crimen cometido en la calle Lord Cochrane que causó un revuelo policial durante la época. Este hecho representa el espíritu que motivaba las producciones en aquellos tiempos. Recurrían principalmente a historias de interés masivo y popular. La película no pudo estrenarse en Santiago ya que fue censurada porque el crimen al cual se refería aún no había sido sentenciado en los tribunales de justicia.

El primer film que se refiere directamente a la idiosincrasia nacional es *Alma Chilena* del director y actor argentino Arturo Mario. Esta cinta es la versión

chilena de *Nobleza Gaucha*, la cual es una producción trasandina que tenía una fuerte crítica social. Ésta comparación hace que la prensa sienta cierto recelo frente a la obra del director, pero no por ello la sepulta.

*“Hemos visto muchas de nuestras costumbres, las corridas de vacas, las cuecas, las caletas de pescadores, la gente campesina con el alma llena de servilismo y malicia, pero sin la fuerza de Nobleza Gaucha, aunque esto no la hace desmerecer...”*<sup>52</sup>

En esta misma intención de rescatar elementos de la historia colectiva, Arturo Mario apunta a fomentar el sentimiento patriótico de la nación. En este sentido escoge la Guerra del Pacífico para contextualizar una de las películas de mayor éxito durante esos años como fue *Todo por la Patria* también conocida como *El Girón de la Bandera*. Aquí el argumento de fondo es melodramático, y relata la historia de un dueño de fundo que por el amor a su patria perdona a su hijo de haberse enamorado de Rosa, hija de uno de sus inquilinos, al enterarse que el hermano de ésta murió en la toma del Morro de Arica.

La realización de este tipo de películas tiene una explicación fundamentalmente en el tipo de público que comienza a verlas. En un inicio, cuando el invento de los franceses recién había llegado, eran más habituales a ver las denominadas “vistas” (grabaciones que reproducían reuniones sociales o eventos de interés nacional de no más de 3 a 5 minutos) las personas de la clase alta, situación que fue cambiando con los años a medida que se abrían lugares para poder apreciar el nuevo arte.

*“Paulatinamente las vistas van captando más adeptos en estos sectores, en la medida en que se abren nuevos salones en los barrios. Se habilita cualquier recinto más o menos grande donde se colocan sillas y bancas, sin importar demasiado la seguridad y comodidad de los espectadores”*<sup>53</sup>

Este creciente interés de las clases populares repercute en las temáticas escogidas por los autores para realizar cintas. Durante el período mudo del cine es primordial que la imagen hable por sí sola, lo cual se traduce en que las escenas y los cuadros deben mostrar explícitamente las costumbres nacionales.

Asimismo, la experiencia de varios hombres en este nuevo arte fue consolidando un proceso de retroalimentación entre la clase más necesitadas y

---

<sup>52</sup> “*El Chileno*”, Valparaíso, 4 de septiembre de 1917. Ver Jara Donoso, Eliana “*Cine Mudo Chileno*”

<sup>53</sup> Jara Donoso, Eliana, “*Cine Mudo Chileno*” Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, Ministerio de Educación, Santiago, Chile, 1994, p. 23

la pantalla. Nombres como el mismo Arturo Mario, Pedro Sienna, José Bohr, Alberto Santana, Jorge Délano, Carlos Borcosque, por señalar algunos, destacan dentro de los realizadores de la época del cine mudo nacional. Ésta galería de personajes es contundente para demostrar que el cine argumental chileno se basaba en temáticas sociales y populares. Una idea arraigada en la mente de muchos directores era precisamente la necesidad de representación de la personalidad chilena en 35 mm. Esto no significó que la cinematografía nacional se encajara, exclusivamente en un género narrativo, las películas variaban desde la comedia hasta el drama y de los documentales hasta lo policial, siendo el común denominador el factor popular que se manifestaba en el contexto donde transcurría el relato y/o en la dramatización de los personajes.

Cintas como *El Empuje de la Raza*, segundo título de Pedro Sienna, *Pájaros sin Nido* (1922), en donde cuatro niños están vinculados por el ambiente marginal en el que desenvuelven, *Almas Perdidas* (1923) que transcurre en un conventillo y que relata los conflictos entre dos personajes que luchan por una mujer, o *Corazón de Huaso* (1923) demuestran la intención por mostrar las costumbres de nuestro pueblo. Incluso los medios de la época valoran ese objetivo que se plantean la mayoría de las producciones.

Respecto de *Almas Perdidas*, “El Mercurio” afirma “es una buena muestra no sólo del arte cinematográfico, sino de un tema que pone de relieve lo más valioso de nuestro folclore.”<sup>54</sup>

El creciente éxito del cine mudo en Chile queda plasmado en la gran cantidad de cintas que se realizan por año. En 1923 ya son siete los estrenos, agregándose a los ya mencionados las producciones *Hombres de esta Tierra*, *Por la Razón o la Fuerza*, *La Copa del Olvido*, *Traición* y *El Odio Nada Engendra*. Obviamente no todas alcanzan la misma respuesta de la crítica o del público, pero en todas existe una temática que confluye en la idea mostrar nuestra realidad.

Durante 1924 continua la creciente producción cinematográfica de Chile. Se estrena *¿Por qué Delinquiría esa Mujer?*, largometraje dirigido por Marcelo Derval que explora en el género de aventuras. En el país, como en mundo, las películas más exitosas de este género eran las protagonizadas por Douglas Fairbanks y otros actores norteamericanos, razón por la cual la crítica valora la cinta de Derval filmada en zonas marginales de Valparaíso, donde narra las experiencias de una mujer que trabaja con una banda de ladrones, que tras enamorarse decide cambiar su vida pero no tiene posibilidades para hacerlo.

---

<sup>54</sup> “El Mercurio”, Santiago, 22 de mayo de 1923. Ver Jara Donoso, Eliana “Cine Mudo Chileno”

Otro argumento costumbrista es el que tiene *Agua de Vertiente* también de 1924. La crítica celebró su labor técnica ensalzando la fotografía y los paisajes. Una de las características que la distingue sobre el resto es el uso de un “desnudo artístico” (así decía la publicidad) además de ser pionero en la utilización de otro tipo de recursos técnicos.

*“Por primera vez en un film nacional se imprime movimiento de rotación a la cámara (conocido en lenguaje cinematográfico como panorámica) en la escena de una carrera de caballos.”*<sup>55</sup>

Si de películas premiadas se trata, durante ese año, sin lugar a dudas la más destacada es *Un Grito en el Mar* del ya mencionado Pedro Sienna, quien a estas alturas ya cuenta con gran fama y respeto. Es presentado en la Exposición Internacional de La Paz, Bolivia, obteniendo la medalla de oro y diploma de honor. El argumento es de corte patriótico y relata el romance entre un joven teniente y la hija de su almirante. La cinta es aplaudida por el público y la crítica valora su contenido artístico.

Dentro de las singularidades de *Un Grito en el Mar* encontramos la incorporación de Enrique Campos como asistente del protagonista en la cinta. De esta manera Sienna, sin quererlo, creaba uno de los personajes más populares de aquellos años al que se conoció con el nombre del *Chilote Campos*.

*“Cuando tenía los papeles repartidos se presentó al estudio un joven llamado Enrique Campos. Me dijo que deseaba trabajar en el cine. Como yo notara que en la obra hacía falta la presencia de un asistente del personaje central, introduje a una especie de roto chileno en alta mar. Así nació el popular Chilote Campos”*<sup>56</sup>.

Lo anterior refleja el impacto de incluir elementos populares del imaginario colectivo en las producciones chilenas. Aunque no todas tuvieron el mismo éxito, las que sí lo hicieron apostaban a este tipo de componentes, que conseguía capturar la atención del público.

Pero si hablamos de éxito de aquellos años, el lugar que ocupa *El Húsar de la Muerte* (1925) es indiscutido. Las aventuras de Manuel Rodríguez cautivaron a los espectadores que acudían en masa a verla. El director y actor principal es el ya nombrado Pedro Sienna, quien con este largometraje alcanzó su mayor logro personal en el mundo del cine. Los periódicos tampoco escatimaron elogios a la hora de hablar de esta obra, una de las pocas cintas

---

<sup>55</sup> Jara Donoso. Op. Cit. p. 86

<sup>56</sup> Godoy, Mario. “Historia del Cine Chileno”. Santiago (s/n). p. 53

que aún se pueden ver en nuestros días y apreciar el contenido de un film que trabaja muy bien el lenguaje cinematográfico, además de utilizar recursos populares como el sueño del “Huacho Pelao”.

El estreno de ésta película coincidió con otros largometrajes que también apelaban a lo histórico y popular como *Martín Rivas* (1925) de Carlos Borcosque, muy laureada por el público aunque la crítica tuvo cierta reticencia en cuanto a los aspectos técnicos. Esto de todos modos no influyó a la hora de hablar de clásicos de la época, donde *Martín Rivas* es uno de los títulos más vistos.

Desde 1925 a 1927 se produce el auge del cine mudo chileno. Son los años en que se estrena la mayor cantidad de obras, pero ninguna logra alcanzar las repercusiones de *El Húsar de la Muerte* y *Martín Rivas*. Durante 1925 se exponen dieciséis largometrajes, incluidos los ya nombrados, los que corren distinta suerte. Ya para el año 1926 la cifra baja a trece, destacando *Luz y Sombra*, de Jorge Délano, *Bajo Dos Banderas* de Alberto Santana, *Una lección de Amor* de Emilio Taulis, *La Última Trasnochada* que paradójicamente es la última cinta de Pedro Sienna y *El Huérfano* de Carlos Borcosque, primera producción dirigida a un público infantil.

Durante 1927 la cantidad de cintas que se estrenan caen a nueve. El cine sonoro empezará ese año y en Chile el cine mudo está en sus últimos pasos. Ese año, *Madres Solteras* de Alberto Santana utiliza un argumento basado en una crítica social, lo mismo que haría después con *Cocaína*, aunque ninguna logró demasiado éxito.

El período de cine mudo se caracterizó por apelar a un fuerte aspecto popular, con lo que intentaba ganarse al público y consolidar una empresa que duraría pocos años ya que la llegada del sonido significó un alza en los precios de producción y el consiguiente estancamiento de las décadas posteriores en comparación con los años veinte.

### **La crisis de la década de los cuarenta**

En cuanto a lo popular en la cinematografía nacional, un momento especial es el que se vive durante los años cuarenta. Existe una baja producción debido a los altos costos que significaba realizar un largometraje de calidad, sin embargo, algunos directores se las arreglaron para utilizar el factor popular a la hora de hacer algunas cintas que tuvieran el respaldo del público. Lo más seguro era intentar identificar a los espectadores con lo que salía en pantalla. Uno de los intentos más valiosos fueron las cintas protagonizadas por

el personaje de Juan Verdejo, *Verdejo Gasta un Millón* y *Verdejo Gobierna en Villaflor*, ambas del director Eugenio de Liguoro.

El personaje Juan Verdejo fue protagonista de varios largometrajes en torno a sus andanzas, los que tuvieron cierto éxito económico. Este personaje popular se basaba en la caricatura de la revista *Topaze* que caracterizaba al “roto chileno”. Verdejo inspiró durante esa época una serie de radio en la cual se basaban las cintas. Paradójicamente, el actor Eugenio Retes, que hacía el papel de Verdejo, era peruano. Pero más allá de este personaje y de las películas que protagoniza no se produce el esperado *boom* de la cinematografía chilena, que había entrado en una crisis creativa y económica. Así lo recuerda una crítica de la época:

*“Anotados los detalles, hecho el recuerdo de los factores en pro y en contra, calificamos este esfuerzo como digno de aplauso. Pero todo esto sin que nos volvamos locos de entusiasmo, porque la película no marca la etapa de progreso que todos esperábamos de las cintas nacionales.”*<sup>57</sup>

Como ya lo señalábamos, la experiencia cinematográfica de aquellos años fue mediocre. La baja cantidad de títulos estrenados, se sumó a la poca calidad que ellos tenían.

Según Carlos Ossa, *“lo más característico era que el cine chileno no había encontrado una temática, un modus que lo hiciera discernible. No se identificaba con la realidad ni menos tenía propósitos definidos. Por el contrario: el paisajismo y la comedia sentimentaloides habían sido los temas dominantes.”*<sup>58</sup>

Durante esos años se abrieron varias salas en Santiago y provincias, donde se exhibían principalmente producciones norteamericanas, europeas, y luego, mexicanas y argentinas. Pero, a raíz de la Segunda Guerra Mundial, la llegada de cintas provenientes del Viejo Continente se vio interrumpida, por lo que el gobierno decidió darle un impulso al desarrollo de una industria cinematográfica.

A través de la Corporación de Fomento (CORFO), en 1942 se crea ChileFilms, una empresa que tenía una infraestructura y financiamiento envidiable. Las producciones entre 1945 y 1950 fueron altamente costosas, pero no recibieron el respaldo económico esperado. Entonces, se intentó venderlas al extranjero, pero la empresa fracasó. En 1949 se arrendaron sus dependencias a particulares.

---

<sup>57</sup> Godoy. Op. Cit. p. 136

<sup>58</sup> Ossa Coe, Carlos, *“Historia del Cine Chileno”*, Editorial Quimantú, Santiago, 1971, pág. ¿?

## **El nuevo cine chileno: la mirada que por fin se vuelve hacia nosotros**

*“Chile es el personaje de todas las películas chilenas”*

Raúl Ruiz

Podríamos definir la década del sesenta como un período importantísimo en cuanto a la creación artística, tanto en Latinoamérica como en nuestro país. Chile asistió con fuerza a la emergencia de ciertas figuras como José Donoso y Violeta Parra, que tanto en la literatura como en la música, no cesaban en la entrega de consistentes aportes hacia sus áreas. Es así como ante el auge y renovación de las artes, el cine no permaneció ajeno y evidenció un cambio en el modo de observar la realidad, una nueva sensibilidad que impregnaba las cintas de 35 mm.

Después del agotamiento de ciertas temáticas y de una constante lucha contra un país que, al parecer, no estaba del todo preparado para asumir una rigurosa y no-corto efectista industria cinematográfica, la lucidez necesaria para salir del estancamiento vino de la mano de tres importantes cineastas nacionales: Aldo Francia, Raúl Ruiz y Miguel Littín.

Con la incorporación, en 1959, del Centro de Cine Experimental a la Universidad de Chile, comenzó un radical giro con relación a lo que estaba mostrando el cine chileno hasta ese momento. Soslayando una escasa infraestructura y algunos problemas de organización, los cineastas de esa época finalmente consiguieron reflexionar acerca de su quehacer y dejaron de lado ciertos prejuicios e ignorancias. A partir del nuevo Centro de Cine Experimental y del ya existente desde 1955, Instituto Fílmico de la Universidad Católica, surgieron las primeras voces de alerta en torno al problema que había dejado sin fundamentos al cine nacional.

Por primera vez se produjo un cambio de orientación sobre lo que se estaba haciendo, alejándose de ciertas pretensiones hollywoodenses y, con los pies en la tierra y los ojos puestos hacia el país, se aproximaron a una realidad nacional que exigía justicia. Un justo reencuentro con la realidad en ese momento, una mirada que reconocía nuestra oralidad y gestualidad, un Chile que reclamaba ser visto por los ojos de los cineastas nacionales.

Según el realizador nacional Cristián Sánchez, por primera vez el cine se identificó con el país, iniciando así a comienzos de los sesenta una nueva e interesante renovación:

*“En los años sesenta se vislumbró un cambio que si bien no irrumpió como un movimiento, significó al menos una puesta al día, un necesario ajuste*



*de cuentas con la realidad. Apareció, en efecto una mirada menos complaciente que no se detuvo en el clisé de turno y que en algunos casos fue capaz de zarandear los empolvados mitos de nuestro raquíptico imaginario, para dotar de una inusitada potencia tanto a la lengua hablada como a la soterrada gestualidad del chileno.”*<sup>59</sup>

Y qué mejor manera de acercarse a la identidad nacional que a través del documental. Un género hasta ese momento casi ignorado por nuestro país y que vendría como anillo al dedo para reparar la deuda existente. Provenientes del ámbito universitario, y cercanos a un ambiente alejado de la industria y los intereses económicos, los documentales reabrieron la mirada a los cineastas chilenos y dieron cuenta de una exuberante presencia de temáticas que, por su importancia, exigían ser filmadas. Desfilaron por este período documental obras como *Mimbre y Banderas del Pueblo*, de Sergio Bravo; *Arqueología en el Norte*, de Pedro Chaskel; *El Analfabeto y Érase un niño, un guerrillero y un caballo*, de Helvio Soto; *Desnutrición Infantil*, de Álvaro Ramírez; *Reportaje a Lota*, de José Román y Diego Bonacina, entre otros. Títulos que dan cuenta de un vuelco importante, en el que el lente de la cámara desentraña al verdadero Chile de ese entonces. Un comienzo auspicioso, que se ve reforzado con la aparición, en 1967, del largometraje *Largo Viaje* de Patricio Kaulen, que no sólo se instala dentro de la temática popular, sino que también hace un guiño al *neorrealismo*<sup>60</sup>, fuente de inspiración del “Nuevo Cine Chileno”.

Sin duda, un año importante en esta evolución es 1969 y un evento destacable es el Segundo Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de Viña del Mar, lugar donde se exhibirán tres de los mejores filmes nacionales de la historia. Haciéndose cargo de nuestra propia idiosincrasia y de la carga cultural que llevamos dentro, los cineastas Aldo Francia, Miguel Littín y Raúl Ruiz demostraron que Chile se había alejado del letargo y había puesto énfasis en la acción social, enfocada a un enfrentamiento frontal de los problemas nacionales. 1969 es, entonces, el año en que nació el “Nuevo Cine Chileno”. Los años anteriores fueron de prueba, varios de los documentales antes nombrados sirvieron para entender lo que se debía hacer con el cine chileno. Pero, de la mano de Francia, Littín y Ruiz el “Nuevo Cine” dio su examen de

---

<sup>59</sup> Sánchez, Cristián, “Cuando el cine chileno empezó a hablar”, Revista de Cine, n°2, 2002, p. 27.

<sup>60</sup> Si hablamos de un ajuste de cuentas del cine con la realidad de nuestro país, es imposible no mencionar la influencia del neorrealismo en las realizaciones nacionales. Si Hollywood nos mostró infatigables héroes, la Escuela Italiana se preocupó de evidenciar a descarnados personajes que sufren en cuerpo y alma. Según Giulio Cesare Castello, este estilo “exige una ardiente sinceridad, un valeroso espíritu de confesión y de buceo social que permita enfrentar los aspectos más crudos de la realidad, no para complacerse con ello, sino para extraer de todo eso una enseñanza moral”. Se trata de no subordinar la realidad y de, a partir de ella, progresar en la expresión y en el lenguaje cinematográfico. Un nuevo cine de observación y testimonio, de recuperación de valores e integración de la dinámica cultural del pueblo en la puesta en escena, que llegó a Latinoamérica de la mano de los primeros intentos argentinos y brasileños, y que, posteriormente, recaló en nuestro país.

grado y se instaló como la manera más adecuada de alcanzar un lenguaje cinematográfico propio.

La denuncia fue revitalizada por los cineastas, quienes en medio del “buceo social” hurgaron en medio de una sociedad fértil en historias, rica en personajes comunes y corrientes y con un público que esperaba con ansias su identificación en la pantalla grande. Un compromiso con nuestra identidad que adquirieron los realizadores y que evidencian firmemente al instalar como prioridad a las subculturas populares, desde donde se crean nuevos lenguajes, nuevas formas narrativas que dan cuenta, a su vez, de una nueva cultura. En definitiva, que evidencian lo intrínsecamente chileno.

*“Se hacía palpable que el cine chileno había decidido asumir una posición más realista, de mayor compromiso con los problemas que inquietaban a las grandes masas, a los sectores más amplios de la población. Se trataba de una situación casi inédita en el cine nacional, que se había caracterizado por sus elipsis, trivialidades y sus desarraigos”<sup>61</sup>.*

Instaladas como hitos fundamentales para analizar esta “nueva ola” del cine chileno se encuentran, como ya dijimos, tres largometrajes argumentales: *Valparaíso, Mi Amor* (1969), de Aldo Francia, *El Chacal de Nahueltoro* (1969), de Miguel Littín y *Tres Tristes Tigres* (1968) de Raúl Ruiz. Tres autores que consiguieron darle al espectador una identidad en la pantalla, que instalaron al pueblo y sus problemas como protagonistas.

En el caso de Francia, éste configura su argumento a partir de un hecho real. Evidenciando la cercanía de la cinta con el Neorrealismo que “no necesita de actores, sino de hombres que narren su propia historia”, el director de *Valparaíso, Mi Amor* se entera del guión que escribirá José Román a través de la conversación con un carabinero. Allí, el uniformado le cuenta el caso de un padre que fue detenido por robar ganado, en presencia de sus hijos, quienes le siguen llorando detrás. Es solo el inicio de la historia. En la película, los niños abandonados corren diferentes pero no mejores suertes: uno muere, dos se transforman en delincuentes y la niña cae en la prostitución.

Es así como el guión mostraba dos problemas fundamentales que afectaban a Valparaíso en esa época: la infancia abandonada y la cesantía. Una muestra de la vida en el puerto, alejada de lo pintoresca que suele mostrarse y sacando a flote lo peor de la miseria humana. Una puesta en escena que priorizaba el trabajo en terreno, que rechazaba un guión de hierro, para así dar paso a la realidad. La veracidad de las imágenes de la película sólo puede ser entendida desde la inquietud inicial que tenía su director: situar el

---

<sup>61</sup> Ossa. Op. Cit., pág. 91.

relato fílmico en un contexto social determinado, mostrar la realidad de una familia del puerto de Valparaíso que sufre los avatares del desempleo y el desamparo, de la pobreza y el dolor.

Una cultura popular rescatada a través de la imaginería, de los modismos y comportamientos que reflejaban fielmente lo que pasaba en el Valparaíso de ese entonces. Un riguroso trabajo de observación que se tradujo en una película testimonial, de protesta y de minorías, hasta ese entonces, ausentes en el cine chileno. No en vano, Aldo Francia declaró tres años más tarde de la realización de *Valparaíso, Mi Amor*: "Creo en un cine que no puede ser de evasión, sino que debe estar ligado a las transformaciones sociales de mi patria"<sup>62</sup>.

*El Chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littín, también se inscribe dentro de las películas basadas en un hecho real. Un acontecimiento policial que nos acerca, nuevamente, a la realidad de las subculturas nacionales, que aproxima al espectador a una cultura de la miseria que sigue otros parámetros valóricos. A comienzos de los sesenta, José del Carmen Valenzuela Toro, campesino marginal y analfabeto, asesina, víctima de su alcoholismo, a su conviviente y a los seis hijos de ésta. En la cárcel aprende a leer y a escribir y, ya convertido en un ser educado, lo fusilan. El argumento da pie para una película casi documental, de denuncia, que muestra una marginalidad muchas veces ignorada por la sociedad. Y las contradicciones de esta última, al ofrecerle nuevas oportunidades de vida a un hombre que tiene los días contados.

A través del relato fílmico, Littín muestra la inoperancia de una sociedad llena de injusticias, hipocresías y falsas esperanzas, realizando por primera vez "un examen crítico de ciertas realidades nacionales: la naturaleza del latifundio, la marginalidad del campesino, la mentira y la hipocresía de la Justicia"<sup>63</sup>. Según los críticos, esta película se aleja un poco del neorrealismo y aborda algunas características del cine de indagación<sup>64</sup>. Anhelando un cambio social, dentro del cual el cine ocupara un sitio importante, Littín logra con su película mostrar la miseria en que vivían los obreros agrícolas de aquella época, sus vicios y aflicciones. Más allá de mostrarnos un asesino, *El Chacal de Nahueltoro* revela un sujeto social latente, ignorado por el Estado y que se mueve en un circuito diferente al de la cultura oficial imperante. Un personaje,

---

<sup>62</sup> Muñoz, Ernesto y Burotto, Darío, "Filmografía del Cine Chileno", Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile, 1998, p. 147.

<sup>63</sup> Mouesca, Jacqueline, "Cine chileno: veinte años 1970-1990", Ministerio de Educación, Santiago, Chile, 1992, p. 27.

<sup>64</sup> Se trata de un cine que aspira a recoger la fluidez del tiempo y la inmediatez de la vida e intenta dar cabida a lo imprevisto y a lo fugitivo, a ese instante único que ya no volverá a repetirse, un cine que, en palabras de Víctor Erice, "no trata de expresar una verdad sabida de antemano, y que el guión acostumbra a reflejar puntualmente, sino de hacerla brotar entre las imágenes, de revelarla, en definitiva".

encarnado por Nelson Villagra, que utilizaba otros códigos, que a través del relato humanizaba el más bestial de los actos.

Instalada como una de las grandes realizaciones fílmicas de nuestro país, *El Chacal de Nahuelto* exigió a la gran cantidad de público que asistió a verla más de un examen crítico sobre el Estado del Chile de ese entonces. Demandó, sin duda, una revisión de lo que se demostraba, era parte de la cultura verdaderamente chilena, consiguiendo así una verdadera reflexión en torno a la identidad nacional.

En *Tres Tristes Tigres*, de Raúl Ruiz, la reflexión parte de la cotidianeidad. A diferencia de las anteriores películas, el guión está basado en una obra de teatro de Alejandro Sieveking, pero sin duda representa la misma fuerza de un hecho real, porque da cuenta de la vida del chileno medio, que ciertamente se vió reflejado en la pantalla. Con una gran fidelidad en la construcción de los personajes y con una propuesta auténtica, Ruiz nos sitúa en ciertos modos de vida muy chilenos, nos traslada a ambientes totalmente reconocibles y nos hace compartir las vivencias de los protagonistas, que perfectamente podrían ser las de cualquier ciudadano.

Rondando por bares, hoteles y quintas de recreo, el director logra instalar una reflexión visual sobre la condición de ciertos intelectuales chilenos de los años sesenta. Gente común que evidencia violencias cotidianas, frustraciones y que sienten la marginalidad sobre sus hombros. Una historia que hace hincapié en la oralidad, en la jerga chilena que cambia de acuerdo a las conductas y que para Cristián Sánchez no es más que “*un síntoma de la transacción entre las imposiciones de la cultura oficial y una íntima contracultura que pugnaba por hacerse reconocer*”<sup>65</sup>.

A pesar del intento del cineasta por el reconocimiento y la autoafirmación de una sociedad que recién se estaba viendo en pantalla, el público no entendió el discurso que emanaba de las imágenes, por lo que la película fue caracterizada como una crítica social poco profunda. Sin embargo, sus defensores miran más allá de un simple análisis, y confirman la verdadera intención que Raúl Ruiz tenía con *Tres Tristes Tigres*:

*“Separándose de la historia oficial, Ruiz propuso investigar en los espacios interiores del discurso social. Su intención no era separarse de la política, sino trazar las conexiones entre los acontecimientos públicos y las corrientes más profundas de la patología social, para conducir a los miembros de su audiencia a un reconocimiento de sí mismos no sólo en su historia colectiva, sino que también en su característico comportamiento diario (...)*El

---

<sup>65</sup> Sánchez. Op. Cit., p. 28.

*reconocimiento y la autoafirmación se conseguirán a través de la representación alusiva a la patología social tal y como se representa en el habla, en el rito individual y social, en el gesto, en la relación con los objetos: el lenguaje completo del discurso diario”* <sup>66</sup>.

Si bien estas tres películas de 1969 marcan un auspicioso inicio del “Nuevo Cine Chileno”, que pretendía recuperar la identidad cultural olvidada e ignorada hasta entonces, un año después ocurre un acontecimiento histórico que cambiará el curso de la creación artística. El triunfo de la Unidad Popular como alianza gobernante del país desestabilizará el gran momento del cine nacional. Porque a pesar del interés del nuevo gobierno por la cultura, ésta se cegará por apoyar y mantener un proyecto político y social encarnado en la figura de Salvador Allende e, inevitablemente, disminuirá los límites de su creación. Aunque suene paradójico, la producción cinematográfica chilena durante los casi tres años que duró el gobierno de la Unidad Popular se vio alterada y la difusión fuertemente reducida por la agitación política que terminará en el Golpe de Estado de 1973.

Las temáticas, aunque eminentemente sociales, se vuelven redundantes, y la mayoría busca analizar, reafirmar y confirmar en el poder al gobierno de Allende. Es en medio de este escenario que encontramos obras como *El Primer Año* (1971), de Patricio Guzmán, que indaga y analiza desde una visión meramente partidaria los obstáculos de la UP por consolidar las reformas en el primer año de su mandato; *Ya No Basta Con Rezar* (1972), de Aldo Francia, que muestra un discurso cercano a la “Teología de la Liberación”, y *Voto Más Fusil* (1971), de Helvio Soto, que se inscribe en un discurso beligerante que tiene por objetivo formar espectadores militantes por una causa.

En 1971, Miguel Littín dirige el documental *Compañero Presidente*, basado en los diálogos sostenidos entre el presidente Allende y el filósofo Regis Debray, y un año después comienza con la filmación de *La Tierra Prometida*, denuncia que abarcó una clara reflexión del momento social y político que estaba viviendo el Chile de la Unidad Popular. Por otra parte, Raúl Ruiz tampoco se aleja del ánimo partidista que inspiró a los cineastas de la época y filmó películas como *La Expropiación* (1972), *Realismo Socialista* (1972) y *Nadie Dijo Nada* (1971), ésta última vista por muchos como una prolongación de *Tres Tristes Tigres*, donde se abordaba nuevamente, a través de la cotidianidad, temas como la mediocridad, la frustración familiar, el alcohol y el humor, entre otros.

Sin embargo, y a pesar del claro apoyo que Ruiz daba al nuevo proyecto político, existen dos de sus películas, filmadas en 1971 y 1973,

---

<sup>66</sup> Mouesca. Op. Cit. p. 29.

respectivamente, que logran escaparse de la efervescencia política que envolvía a nuestro país. Siguiendo con la búsqueda de historias que reflejaran a la sociedad chilena, más allá del ámbito político, encontramos a *Ahora Te Vamos a Llamar Hermano* (un documental sobre los mapuches) y *Palomita Blanca*.

Detectando incluso la existencia de un “Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular”, un excesivo texto que llamaba a levantar “una cultura auténticamente nacional y, por consiguiente, revolucionaria”, podemos afirmar que el momento histórico influyó de manera decisiva en la producción nacional. Pero el ánimo vehemente de algunos no afectó la creación de filmes que escapaban a la lógica partidista. Debemos separar dos momentos y reconocer, como señala Jacqueline Mouesca, que *“hubo un cine de la Unidad Popular que de algún modo se confunde con el Nuevo Cine Chileno. El primero, sin embargo, es sólo una parte del segundo, que comprende una producción considerablemente más amplia: las películas que precedieron el período, más la abundante producción posterior”* <sup>67</sup>.

## **El regreso de la democracia**

Si con el Golpe de Estado muchas de las pretensiones del cine chileno se vieron aplastadas por la censura, la frustración y el exilio, la existencia de una producción tanto nacional como desde el exterior ayudó a mantener viva la esperanza de una industria desgarrada y silenciada de manera brusca. Paulatinamente, los cineastas buscaron las artimañas necesarias para seguir adelante con sus proyectos y, tras 17 años de espera por el retorno de la democracia, continuar una tarea social inacabada.

Sin duda, en 1990 se inicia un nuevo período del cine chileno, de madurez y compromiso por parte del Estado. Comienza un decidido apoyo a la producción nacional y un progresivo repunte de la cinematografía chilena con miras a la industrialización y a la internacionalización, alcanzando incluso con filmes como *La Frontera* (1991), de Ricardo Larraín, importantes premios en el exterior.

En 1989, último año de dictadura, se establece la creación y aplicación del Fondo Nacional de las Artes (FONDART), a cargo del Ministerio de Educación. El Fondo de Apoyo a la Cultura Nacional abarcaba la producción artística de todo el país, tanto en artes plásticas, audiovisuales, teatro, danza y

---

<sup>67</sup> Ibid. p. 33.

música. Los postulantes podían obtener subsidios para sus proyectos, en cada una de las áreas antes mencionadas. Debido al retorno de la democracia, los seleccionados del primer concurso FONDART no accedieron al fondo. Sin embargo, inmediatamente en 1990 se reinicia, manteniéndose en forma anual hasta hoy.

Claramente, el retorno de la democracia significó una apertura temática y valórica con relación a lo que se estaba haciendo hasta entonces. En 1990 se estrena *Caluga o Menta*, del director nacional Gonzalo Justiniano, que representa el primer momento de una nueva evolución del cine chileno, explorando nuevos contenidos y, nuevamente, instalando submundos en la pantalla grande. Esta película nos habla de la juventud marginal, que ha traspasado los márgenes permitidos y que posee un lugar casi inexistente en la sociedad. Carentes de convicciones, esperanzas y moral, en su ambiente rondan la droga y la delincuencia. Viven el día a día, envueltos en una atmósfera carente de pasado, presente y futuro.

Cargada de un extremo pesimismo, y tratando la marginalidad desde su lado más descarnado e insolente, la película fue ampliamente criticada por lo sórdido que llegó a ser esta visualización del joven popular. A pesar de la crítica, muchos reconocen un considerable testimonio del ánimo que rodaba a los jóvenes marginales de esa época.

Otro intento por recuperar la realidad profunda de nuestro país retornada la democracia fue *La Luna en el Espejo* (1990), de Silvio Caiozzi. Con una mirada íntima, el director consigue inscribir su película más allá del los relatos de José Donoso. Con Valparaíso como telón de fondo y acercándose más a un filme psicológico, para muchos *La Luna en el Espejo* va más allá de una primera lectura.

*“Muchos han visto en La Luna en el Espejo la metáfora de una sociedad sometida a los dictados de un tirano, y enfrentada cuando ésta desaparece a la dificultad de recuperar su andadura propia y libre.”*<sup>68</sup>

Luego de la exitosa *Johnny Cien Pesos* (1993), de Gustavo Graef-Marino, vino un nuevo período de escasos estrenos y pobres resultados hasta 1997. Ese año Andrés Wood debutó con *Historias de Fútbol*, inaugurando un nuevo período de actividad que ha logrado consolidarse y diversificarse con la esperanza de que el cine chileno por fin termine de nacer. Títulos recientes como *El Chacotero Sentimental* (1999), *Taxi para 3* (2001), *La Fiebre del Loco* (2001), por nombrar algunos, hablan de nuevos fenómenos: éxitos de taquilla, posibilidades de internacionalización, premios en el extranjero y el interés por

---

<sup>68</sup> Ibid. p. 121.

los géneros son parte de su estrategia, pero sólo el tiempo dirá cuánto de hitos aislados hay en ellos.



### 3. INDICADORES PARA EL ANÁLISIS

El período que va desde 1997 hasta hoy da cuenta de una producción incesante, donde las temáticas son variadas y hablan de un nuevo Chile, que intenta reconocerse y reafirmarse. Es por esto que el presente trabajo de investigación girará en torno a ocho películas chilenas que determinan las características de este nuevo cine, alejado de los recuerdos de la dictadura y que intenta retratar hasta los rincones más olvidados de nuestro país. *Historias de Fútbol* (1997), *Gringuito* (1998), *El Chacotero Sentimental* (1999), *Mi Famosa Desconocida* (2000), *Taxi para Tres* (2001), *Negocio Redondo* (2002), *Los Debutantes* (2003) y *B-Happy* (2004) dan cuenta del corpus del trabajo, conforman nuestro objeto de estudio que, mediante el análisis, develará la presencia o ausencia de un discurso sobre lo popular, de personajes, espacios y conflictos que están subordinados en diferentes ámbitos, ya no sólo en los márgenes de la sociedad sino que también integrados a ella.

Para descubrir la existencia de un nuevo discurso sobre lo popular el análisis de las películas se usaran en los siguientes criterios:

**1. Escenario:** El lugar donde transcurren las diferentes historias no es casual. Lo popular se desenvuelve en espacios de libre acceso, no en lugares restringidos para cierta clase o para cierta capacidad económica. Este aspecto también incluye la puesta en escena, la disposición de los personajes y de los elementos que conforman la acción.

**2. Lenguaje:** La manera de expresarse en la cultura popular pasa por la oralidad en primera instancia. Bajo este prisma los modismos, dialectos como el coa, los garabatos y la pronunciación de ciertas palabras cobra gran importancia porque lo popular está caracterizado por un lenguaje coloquial y cotidiano.

**3. Valores:** Descifrar los principios que rigen la vida de los personajes es necesario para comprender la manera como viven la vida y las diferentes situaciones (lealtad, confianza, verdad). Es así como este ítem enmarca, asimismo, la actitud que toman y como enfrentan los personajes temas como la fidelidad, sus aspiraciones a futuro, su resignación o ambiciones, etc.

**4. Trabajo y Dinero:** La profesión u oficio de los personajes es necesario para entender que lo popular no pasa por años de estudios o por títulos profesionales, pasa por la necesidad de trabajar para vivir el día a día y no para el lujo. De esta relación con el trabajo se desprende la manera en que apropian y utilizan el dinero. También será necesario adoptar la idea de flexibilidad

laboral y la relación o aspiración respecto al trabajo estable y organizado. Analizaremos la manera en que los personajes lo gastan, si lo ahorran, si consumen. Asimismo, es necesario ver cuáles son sus prioridades en el aspecto económico.

Además, es en este punto donde debemos detectar un tema fundamental en lo popular: la familia. Siendo este el lugar donde se incuban las tradiciones, es necesario conocer la relación entre el sujeto y los suyos. Debemos comprender por familia al entorno que acompaña a los personajes.

**5. Rol de la mujer:** El papel que desempeña la mujer en lo popular se caracteriza por su ausencia de protagonismo, pero siempre ha estado presente como pilar fundamental en la familia. Desde la década de los ochenta hemos asistido en Chile a un fenómeno que merece análisis: la mujer ha adoptado un rol vital dentro del hogar, siendo sostenedora de la familia no solo en el aspecto social, sino también económico. La mujer como jefa de hogar emerge en medio de una sociedad machista, que por diversos factores cedió un lugar primordial a las mujeres en estos tiempos.

**6. Religión:** Es necesario desentrañar el papel del aspecto religioso. Saber si profesan alguna religión, si creen en algo, cómo la perciben y cómo la viven. Detectar factores gravitantes como el perdón, la culpa, la fe en una vida eterna, etc.

Una vez aplicada esta matriz de análisis a las diferentes películas nos podremos dar cuenta si existe un discurso sobre lo popular en el cine. En caso que exista este nuevo discurso lo importante es develar las características de éste.

## 4. ANÁLISIS DE CASOS

### *HISTORIAS DE FÚTBOL*

<b>Año Producción</b>	1997
<b>Director</b>	Andrés Wood
<b>Guión</b>	Andrés Wood y René Arcos
<b>Productores</b>	Kalikrates S.A, Roos Film / apoyo Fond Sud (Francia)
<b>Intérpretes</b>	Daniel Muñoz, Fernando Gallardo, Ximena Rivas, Pedro Villagra, Tichi Lobos, Elsa Poblete, María Izquierdo, Néstor Cantillana, Boris Quercia y otros.
<b>Distribuidor</b>	Roos Film
<b>Fecha estreno</b>	5 junio 1997
<b>Sinopsis</b>	Tres historias ambientadas a lo largo de Chile. “No le crea”, un joven que sueña con ser profesional es tentado con un soborno; “El último gol gana” un grupo de niños pobres es favorecido por la suerte de recibir un balón; y “Pasión de multitudes”, un joven vive un instante de pasión con una solterona.
<b>Formato</b>	35 mm. /color
<b>Duración</b>	90 minutos

\* Ayuda del Fondo de Desarrollo de las Artes (FONDART) para Rodaje y Postproducción.

## **Escenario**

“No le crea”, la primera historia, transcurre en pocos escenarios. El más destacado es la cancha de fútbol de un club de barrio de Peñalolén. Aquí se desarrolla el clímax del relato. Es una cancha de tierra donde los vecinos se reúnen para alentar a su equipo.

Además de este espacio también encontramos una fuente de soda donde los protagonistas van a conversar de fútbol acompañados de unas cervezas. Por otro lado tenemos una construcción en la cual trabaja Carlos González, interpretado por Daniel Muñoz. Por último, encontramos un salón de pool donde tiene su oficina Don Ángel, el entrenador del equipo contra quienes Peñalolén jugará la final del campeonato.

La segunda de las historias, denominada “Último gol gana” sucede en Calama, donde un grupo de niños desea ir a ver el partido entre Cobreloa y la Universidad de Chile al estadio municipal de la ciudad. Los infantes son pobres y viven en una población. Para jugar se arman una cancha en el desierto y ahí comienza un partido entre ellos.

Dentro de esta historia encontramos un local de empeño. Es pequeño y el administrador entrega dinero a cambio de especies que él mismo tasa. Todos estos escenarios intentan demostrar una realidad marginal y carente de recursos.

En último lugar se desarrolla la narración llamada “Pasión de Multitudes”. Transcurre en Chiloé, específicamente en una isla donde sólo una casa tiene televisor. El espacio, en contraste con la historia anterior, tiene una vegetación abundante. Los protagonistas realizan un curanto en tierra y pescan ellos mismos lo que luego comerán.

## **Lenguaje**

El primer relato utiliza un lenguaje vulgar, coloquial, lleno de garabatos y donde Carlos mediante su habla intenta imponerse frente a su novia. El vocabulario es básico y no tiene gran elocuencia. Habla con los dientes juntos y pronuncia mal. Mientras trabaja en una construcción como obrero se escuchan piropos hacia dos mujeres que van pasando por abajo.

La segunda historia usa un lenguaje también coloquial y caracterizado por los garabatos entre los pequeños. La diferencia está en la manera como se expresan frente a las mujeres. Aquí, Pablo tiene un gran respeto por su madre, por lo que no dice ninguna mala palabra en su presencia, como tampoco cuando ve pasar a Gaby, la niña con la cual lo molestan.

La tercera historia se caracteriza más que por lenguaje coloquial, por la entonación dada a las palabras. Los protagonistas que interpretan a hombres y mujeres de la zona hablan de manera “cantada”. Aquí apreciamos una menor utilización de garabatos. Solamente Francisco, interpretado por Néstor Cantillana, habla distinto, esto es porque desempeña el papel de turista.

## **Valores**

Notamos durante el transcurso del primer relato que Carlos González tiene una moral particular. Una vez que le ofrecen una oportunidad para jugar en un equipo profesional acepta de don Ángel el pago veinte mil pesos para que no anote goles durante el último partido del campeonato. Carlos acepta pero luego no será capaz de cumplir con su parte del trato, debido a la presión social que pesa sobre sus hombros ese día.

El día que acepta la propuesta de don Ángel sale del local e inmediatamente busca a una prostituta con la cual engaña a su mujer. La infidelidad no le importa, no siente cargo de conciencia ni remordimientos. Aunque en una escena de la película vemos como le obedece de mala manera a su polola cuando ella no quiere quedarse tomando en la calle.

En la segunda historia encontramos un hijo que respeta mucho a su madre, no por miedo sino por comprensión. Él comprende la situación familiar en la que están, viven solos y no tienen dinero, deben empeñar objetos para obtener recursos.

Una vez que Pablo se da cuenta que ha perdido el dinero del empeño, se preocupa por la reacción de su madre. Frente a este problema no ve otra salida que empeñar el balón de fútbol que gana compitiendo con sus amigos. Mientras se dirige a esta casa de empeño, un amigo lo sigue. Sin embargo, una vez que ha cumplido su propósito y el amigo se presenta ante él, Pablo no se enoja sino que lo abraza.

Además de esta muestra de amistad, durante toda la historia vemos varios niños que respetan los códigos propuestos por ellos mismos. Un ejemplo claro es cuando Pablo se gana el balón en un concurso y nadie discute su legítimo triunfo. Tampoco alguno intenta robarle este premio.

El tercer relato nos cuenta el viaje de Francisco a una de las tantas islas que componen Chiloé donde queda sin posibilidad de regresar, razón por la cual dos hermanas solteras lo invitan a ver el partido de la selección chilena a su casa. Es ahí cuando las hermanas comienzan un proceso de seducción que pretende cautivar al recién llegado.

Vemos un claro sentimiento de patriotismo al momento de juntarse frente al televisor para el encuentro de fútbol. Don Mario se pone de pie con la mano en el pecho para cantar el himno nacional junto con los jugadores. Además de esta demostración de actitud patriótica, notamos el esfuerzo de Francisco para lograr que la pantalla se vea bien, incluso se cae del techo por realizar esta labor. Elcira lo seca y lo lleva a la pieza donde lo seduce y termina teniendo relaciones sexuales con el joven quien no se inmuta ni se pregunta sobre su comportamiento.

La hermana de Elcira, al ver que le han ganado al joven se pone a llorar, pero se le pasa cuando el personaje interpretado por Boris Quercia le confiesa estar enamorado de ella durante mucho tiempo, a lo que Manuela responde de manera amable y terminan besándose. Al final, alcanza algo más profundo que la efímera relación entre Elcira y Francisco.

### **Dinero – Trabajo**

Claramente la primera historia está determinada por el factor dinero. La falta de este recurso es el hilo conductor de la narración. El sueldo de obrero no le alcanza a Carlos para darse pequeños gustos, es por eso que cuando recibe la plata de don Ángel lo primero que hace es pagarle a una prostituta.

Asimismo, la escasez de recursos es motivo para que Pablo empeñe su bien máspreciado: el balón de fútbol ganado. Su madre ya había hecho lo mismo con una réplica del cuadro *La Última Cena*. Ella misma señala la difícil condición en que viven. Podemos deducir que el trabajo de la madre no alcanza para sostener la casa en la que ambos viven solos.

La tercera historia, por su argumento, no presenta conflicto sobre este tipo. Lo único que vemos es un joven turista, que no manifiesta problemas de dinero, y habitantes de la zona que tampoco lo hacen aunque se nota que tampoco les sobra. Viven de manera justa. Los pequeños gustos que se dan, como el curanto que preparan lo hacen con producto del mar sacado por ellos mismos.

### **Rol de la Mujer**

La novia de Carlos es engañada por él. Aunque ella ni siquiera sospecha su infidelidad y a pesar que él la maltrata, ella se mantiene apoyándolo hasta el final. Está en un papel secundario, es dominada por el hombre a pesar que puede tomar decisiones sobre el novio. También apreciamos la figura de la prostituta, lo cual muestra a la mujer supeditada a los deseos de Carlos.

Más adelante en la cinta vemos a la madre de Pablo, una madre soltera que está a cargo de la casa y de conseguir dinero para mantenerla.

En cuanto a la última parte del film hay dos mujeres solteras que aparentan más de treinta años cada una. Tienen miedo de quedarse solas. El padre ha muerto hace tres semanas. Se preguntan si es pecado acostarse con alguien más joven, y se responden que no. Acá la culpa es anulada. Asimismo hay algunos hombres que se comportan de manera caballerosa para ver si logran captar la atención de Elcira y Manuela.

### **Religión**

Hay pocos pasajes donde exista referencia a este tópico. Uno de ellos es cuando la madre de Pablo le pide perdón a Dios por empeñar una réplica de *La Última Cena*. Otro momento es cuando vemos que en la casa de las hermanas solteras de Chiloé hay un pequeño altar al padre que ha fallecido hace poco tiempo.

## **GRINGUITO**

<b>Año Producción</b>	1997 - 1998
<b>Director</b>	Sergio Castilla
<b>Guión</b>	S. Castilla y J.B. Miller
<b>Productores</b>	Amor en el Sur Films, S. Castilla – Abdullah Ommidvar
<b>Intérpretes</b>	Mateo Iribarren, Alejandro Goic, Sebastián Pérez, Tamara Acosta, Catalina Guerra, Liliana Ross
<b>Distribuidor</b>	Sergio Castilla
<b>Fecha estreno</b>	1998
<b>Sinopsis</b>	Es la historia de un niño que llega desde Nueva York a Chile contra su voluntad. Desarraigado y celoso de su hermano recién nacido, huye de casa, conoce a El Flaco, un veguino que se hará su protector, amigo y maestro en su proceso de reconocimiento del país y su vuelta a casa.
<b>Formato</b>	35 mm. /color
<b>Duración</b>	90 minutos

\* Ayuda del Fondo de Desarrollo de las Artes (FONDART) para Rodaje y Postproducción.



## Escenario

Nueva York. Esta fue la ciudad escogida por Sergio Castilla para dar inicio a “Gringuito”. La historia del niño que teme desaparecer en el país de origen de sus padres comienza mostrándonos la grandeza de *Times Square*, sus luces, una cultura identificada con la Coca Cola y los *hot dogs*, pero que a la vez posee vagabundos en sus calles, exiliados que desean volver a su país y que arriesgan exiliar a sus propios hijos.

De esta realidad emerge Iván, un niño de ocho años que se enfrenta con un país totalmente extraño, cuya primera impresión se relaciona con el camino del aeropuerto hacia su nuevo hogar. Un lugar inhóspito, lleno de sitios eriazos, de basura, de Carabineros que lo atemorizan. El cerro Santa Lucía como referente inquieta al niño con su cañonazo de las doce y se transforma en el punto de partida de su aventura.

Santiago es así descubierto a través de los ojos de Iván, quien explora y muestra desde otra óptica lugares comunes para cualquier capitalino. La Vega Central, la Pérgola, el cerro Santa Lucía, la Alameda, son solo algunos de los ambientes que desfilan por la pantalla y que reaparecen como nuevos mundos, enigmas que se develan y esconden gracias a la aventura del “gringuito”. El director ha declarado que “solo cosas subjetivas me hicieron optar por esos lugares”, quien también dice haber seguido la vieja enseñanza de Hitchcock: mostrar lo más representativo de cada país para acrecentar el grado de familiaridad del público.

La ciudad se transforma en un laberinto que atrapa y a la vez encanta al niño, poco a poco se transforma en una travesía por los lugares más típicos de la capital. Y por supuesto, de la mano de ciertos personajes como el feriante, la prostituta, los Carabineros. El director reconoce y sitúa a cada personaje donde debe estar, tal como uno los identifica en el diario vivir. Por un lado vemos a los jóvenes raperos instalados en una plaza, la regenta del prostíbulo en un lugar turbio y decadente, y por otro al feriante en su población con calles sin pavimentar, las parejas de pololos en el cerro Santa Lucía, un grupo de música andina en la calle, etc.

Iván nos muestra la ciudad que asomó con el retorno de la democracia. Un Santiago lleno de automóviles, micros, que muchas veces se vuelve gris pero que con un conocimiento más acabado adquiere nuevos colores y formas. Una ciudad que oculta en el ajetreo personas humildes, carentes de afecto, otras interesadas solo en el dinero y la minoría preocupada por la realidad del que está al lado.

La población La Palmilla, en Conchalí, sirve para situar la casa del “El Flaco”. Un lugar desordenado, con niños jugando en las calles de tierra, lleno de chatarra, de automóviles viejos que sirven para ironizar (“mi último modelo” le dice el feriante a Iván). Un lugar donde el desorden llama a más desorden, al juego con los baldes de agua que servirá para sacarle una sonrisa al niño angustiado por su “exilio”.

Es preciso destacar que en *El Gringuito*, con la excepción de un pasaje de un aria de *Madame Butterfly* de Puccini, toda la música fue compuesta especialmente para la película, en la que conviven la salsa, el vals, el *pop*, la cueca y el *rap*. Así como hay una imagen visual de la ciudad, también hay una imagen sonora que Castilla quería registrar en la película, como el del chapoteo del agua, el voceo de la feria y el ruido de un carretón.

## **Lenguaje**

Existen diferentes niveles en cuanto al lenguaje utilizado en la película. Debemos recalcar en un primer momento la ambigüedad en el uso tanto del inglés y el español por parte de la familia de Iván. El niño se reconoce norteamericano, por lo cual utiliza este lenguaje. Sin embargo aprendió de sus padres el español, lo entiende y lo habla, pero una vez llegado a Chile asegura que nunca lo ocupará. Utiliza el idioma como protesta y a la vez como medio de integración y complicidad. Cuando se siente en confianza con el Flaco hablará en español, riéndose de palabras como poto, pichi y caca.

La familia de Iván pertenece a la clase media alta, por lo cual usa un lenguaje coloquial y culto. En tanto, los personajes populares que desfilan por la aventura del “gringuito” caracterizan su lenguaje por medio de gritos (feriantes), frases como mijito o papito (prostitutas) y también un lenguaje coloquial pero usado con mayor desparpajo.

## **Valores**

“Gringuito” revela diversas paradojas típicamente chilenas. La angustia del retorno, la ayuda muchas veces interesada, la indiferencia ante el abandono de un niño, el egoísmo y la delincuencia emergen desde el film, conformando un mapa de la realidad de un país que estaba volviendo a nacer.

Iván, al momento de escaparse, comienza a transitar por un camino de situaciones que ponen en juego la moral de muchas personas. Por un lado la nana, María, que sólo al percatarse de la huida del niño se inquieta por haberlo dejado sin compañía, no elude su responsabilidad e inicia su propia búsqueda en compañía de su pololo.

Está también la actitud adoptada por el Flaco, que en un comienzo ni se cuestiona el hecho de que un niño esté vagando por las calles. Pasado un rato termina de vender fruta en la calle y le dice al niño que él sigue su camino. Lo deja botado, sin preocuparse por Iván. Solo al momento de ser tentado con dinero (con la mesada que Iván tenía ahorrada, éste le propone contratarlo para que lo cuide) se interesa por el niño y deja de lado la frase recientemente pronunciada “no tengo tiempo para cuidarte”.

Comienza la travesía de la mano del Flaco quien evidencia ser un pícaro al llegar la noche y deja botado a Iván en un banco de plaza. “*Yo te cuido de día pero no de noche*”, señala el feriante, quien a ratos parece más interesado en gastarse la plata que consiguió a través del niño que del infante mismo. Sin embargo, todo cambia cuando Iván se pierde por las calles cercanas a un burdel. Recién en ese momento el Flaco toma conciencia de que el niño está solo, desamparado y comienza rápidamente su búsqueda.

La historia también revela a jóvenes que sin ninguna moral llevan al niño hasta un departamento para que realice “una prueba” para ser parte de su grupo. Odio y resentimiento se deslizan a través de las palabras de un rapero que declara que Iván debe pasar por lo que han pasado todos. Se insinúa el abuso a menores por medio de la voz de la madre de Iván “*tu cuerpo es sagrado*”. Esto sirve para que el niño huya de aquel lugar, no sin antes ser asaltado por los pandilleros que sin ningún escrúpulo le quitan las zapatillas y lo dejan descalzo.

La película, además de contarnos la historia del “gringuito” nos demuestra una y otra vez la indiferencia de la gente ante los niños de la calle. El dueño de un kiosco le roba un poco de dinero a Iván y lo echa del lugar donde entre cartones pasó la noche. Un comerciante esconde al niño de los Carabineros, sin siquiera preocuparse si es un delincuente o está extraviado. La regenta del prostíbulo en un principio se preocupa por tener a un niño en ese lugar, pero con unos billetes se calla y está pendiente de la llegada de la policía. Solamente la florista de la Pérgola es solidaria con Iván y le entrega un par de zapatos para que no siga descalzo.

## **Trabajo - Dinero**

Como ya dijimos, el dinero mueve de manera negativa a ciertos personajes. No existe respeto por las pertenencias, se privilegian unos billetes antes que el bienestar del Iván y al parecer prostitutas, comerciantes y hasta el mismo feriante en un inicio tienen como motor unos cuantos billetes. Quienes componen la fauna urbana parecen vivir el día a día. No ambicionan, ironizan con su condición y no buscan progresar.

La familia de Iván cuenta con un único proveedor que es su padre, quien viene a realizar una asesoría a Chile. El dinero parece no ser algo importante en sus vidas pero si le otorga ciertas comodidades, como la estadía de Camila en una clínica, un departamento al frente del cerro Santa Lucía, un auto propio, etc. Al parecer, el más inquieto por su trabajo es el pololo de María, quien a cada rato insiste en lo que está perdiendo en tiempo y dinero por buscar a Iván.

### **Rol de la mujer**

Camila es la madre de Iván. No trabaja y consiente incesantemente al niño. Ella está preocupada por el cambio al que se enfrentará su hijo, sin embargo no sabe ayudarlo, y con un bebé en camino, poco es lo que puede hacer. Incluso le mienten cuando Iván se pierde para no interferir en el nacimiento de su segundo hijo.

María es la nana contratada para el cuidado de Iván. Es la única mujer que trabaja en la película (entre los personajes principales, dejando de lado a las prostitutas) y toma conciencia de su irresponsabilidad en el cuidado del niño. Es una mujer preocupada por entender a este infante que no habla, que tiene mucha rabia en su interior.

Las prostitutas, por otro lado, se enternecen ante la figura del niño pero no lo ayudan. Al parecer, carecen de todo instinto maternal hacia el niño y lo dejan solo. La "Meche" queda al borde de las lágrimas por el canto de Iván, pero no titubea al momento de echarlo a la calle. Su única son los clientes.

### **Religión**

En la película no existe ninguna alusión a alguna creencia o religión.

## **EL CHACOTERO SENTIMENTAL**

<b>Año Producción</b>	1999
<b>Director</b>	Cristián Galáz
<b>Guión</b>	Cristián Galáz, Mateo Iribarren
<b>Productores</b>	Cebra Producciones
<b>Intérpretes</b>	Daniel Muñoz, Tamara Acosta, Claudia Celedón, Lorene Prieto, Pablo Macaya, Ximena Rivas, Patricia Rivadeneira, Mateo Iribarren.
<b>Distribuidor</b>	Cebra Producciones
<b>Fecha estreno</b>	27 de Octubre de 1999
<b>Sinopsis</b>	Tres historias, que conectadas a través de un popular locutor de radio (en la vida real), presentan una radiografía de la sociedad urbana chilena; una picaresca de amantes, un drama que enfrenta a hermanas víctimas de incesto, y una comedia acerca de las dificultades para amar en una población.
<b>Formato</b>	35 mm. /color
<b>Duración</b>	90 minutos

\* Ayuda del Fondo de Desarrollo de las Artes (FONDART) para Rodaje y Postproducción.

\*\* Ayuda CORFO para Distribución (Programa Fomento al Largometraje Corfo-División Cultura)

## **Escenario**

La primera historia de la cinta transcurre en la ciudad de Santiago. Prácticamente toda la acción sucede en una cuadra que representa una calle residencial de clase media baja. Dentro de este escenario encontramos un kiosco, casas pequeñas con antejardín y donde existe una residencial donde vive Juan, quien estudia en la capital pero proviene del sur.

La otra locación es Temuco. Hacia allá viaja el protagonista para una celebración familiar. El hogar paterno es también de clase media, con una amplia cocina donde toman desayuno acompañados de un mantel a cuadrados de colores, una tetera y la infaltable comida. Un gran patio donde ocurre el desenlace de la historia mientras almuerza la numerosa familia.

El segundo relato tiene como espacio una casa amplia en Santiago. Altos techos, piezas bastante extensas y paredes gruesas constituyen este hogar que claramente es una construcción antigua. Incluso una de las protagonistas tiene una especie de taller donde desarrolla maquetas para su carrera. Además de este lugar, la acción solamente se traslada a una playa, en la cual suceden hechos que marcan la narración. Allí tienen lugar los recuerdos y vivencias pasadas.

Por último, la tercera parte ocurre en la población El Volcán en Puente Alto. Varios departamentos de subsidios son la atmósfera para narrar el argumento de esta historia. Asimismo, el trabajo de Johnny, interpretado por Pablo Macaya, es mecánico en un taller. Es un taller pequeño, donde trabaja con Don Octavio. En este lugar se escucha la radio Corazón donde la reconocible voz de Willy Sabor crea un espacio ameno.

Por otra parte, ante los problemas que se presentan en la población por la escasa privacidad que brindan los diminutos departamentos, los residentes se reúnen para buscar alguna solución en la junta de vecinos, que sesiona en una pieza pequeña donde hay varias sillas y una mesa donde están los dirigentes.

## **Lenguaje**

Durante la primera historia de la película el lenguaje usado no es demasiado soez. Los garabatos son básicos, es decir, no buscan ofender a la otra persona sino que simplemente son ocupados para caracterizar el habla común y corriente. Al ser un relato cómico, los garabatos utilizados sirven para entregar una cuota de humor. La manera de hablar de los protagonistas denota una educación mayor a quien viene de un medio pobre.

La segunda de las historias presenta un lenguaje un poco más educado. Aquí no existe una gran utilización de malas palabras y el vocabulario es más amplio. Las palabras no son tan simples. La educación de Carmen, protagonizada por Ximena Rivas, es universitaria lo cual sirve para entregar soporte a su manera de expresarse donde lo primordial es decir de forma clara y precisa.

La tercera de las narraciones el lenguaje es coloquial y más bajo. Se deduce por él un nivel educacional precario donde lo importante es expresar una idea de manera que los demás la entiendan sin importar la forma. Aquí abundan frases típicas que tienen relación con sexo, evitando referirse a él de manera explícita. *“Amor sexual”, “ver el ojo a la papa”, “matar la gallina”, “andar con el agua cortada”, “tener telarañas”* son frases que aluden claramente al aspecto sexual que contiene la cinta. Ningún personaje tiene que explicarlas porque todos las entienden.

El habla tiene una relación directa con el ambiente donde la historia ocurre. El trato entre los personajes es bastante simple y grosero, pero nadie se siente ofendido. Algunas palabras mal pronunciadas sirven para entregarle mayor realismo a esta manera de hablar.

## **Valores**

El hecho de que la película reúna tres historias muy distintas, en este caso tiene una consecuencia en los valores de cada una. Mientras que en la primera la infidelidad de Claudia, caracterizada por Lorene Prieto, está tratada con un toque humorístico, en la tercera parte la desconfianza de la mujer por una infidelidad inexistente de su marido está tratada con dramatismo.

De esta manera vemos como la relación entre Juan y la esposa de su primo, está marcada desde el primer minuto por la complacencia de ambos. Ninguno siente el más mínimo cargo de conciencia. Ni siquiera el padre cuando se entera que su hijo anda con una mujer casada tiene una reacción que llame a corregir esa actitud. Solamente le advierte las consecuencias con un leve tono enojado pero posteriormente comienza a bromear sobre la situación. La naturalidad con que Claudia se toma esta relación denota el hecho que para ella el matrimonio no debe ser necesariamente monogámico.

Ni siquiera cuando descubre el parentesco que tiene con la persona a la cual engaña intenta detener esta situación. Es el miedo a ser descubierto lo que se manifiesta y no un arrepentimiento frente a su acción.

Frente a la segunda historia, que tiene un dramatismo donde los valores están en juego, existe una complejidad bastante amplia. En esta parte

encontramos una familia que en un inicio parece estar construida bajo los cánones tradicionales de la sociedad. Sin embargo, a medida que transcurre la trama vemos a una joven que tiene una serie de traumas acarreados desde hace tiempo. Cuando llama “huachos” a los hijos de su hermana y el padre la reprime, comienza un viaje hacia el pasado para armar un puzzle que el olvido parecía haber relegado.

Carmen, a medida que revisa su pasado va descubriendo la relación incestuosa entre su hermana y su padre como también la reacción de la madre. Frente a este tema vemos que la única manifestación es el llanto del padre luego de haber tenido relaciones sexuales con la hija, es como si con esas lágrimas demostrara algún grado de arrepentimiento o de cargo de conciencia.

Carmen ve en su revisión el momento en que la madre se da cuenta que su hija se encuentra embarazada por primera vez. Esta situación tiene repercusiones en las relaciones familiares. Sin embargo, la madre de alguna manera asume este problema en silencio, pero tiene salidas violentas intentando buscar alguna explicación. Vemos como arroja los platos frente a la cara del padre que intenta colocarse en una posición de líder familiar pero que ya no puede asumir por la culpa que carga.

El suicidio de la madre, opción que escoge antes de matar al nieto, demuestra cómo escapa de la situación antes de enfrentarla. Se siente sobrepasada por lo que ocurre y le pesa aceptar lo que sucede. La hija no parece muy acongojada por la muerte y es ahí mismo cuando le cuenta a Carmen que espera otro hijo. La historia no revela más detalles porque justo en ese instante se corta la comunicación con el "Rumpi", quien es el moderador entre las tres historias.

La tercera parte del relato a pesar de tener un cariz cómico, relata el complejo escenario de una familia donde la posibilidad de desarrollarse sexualmente está negada. Es una familia pobre en una casa donde vive desde la tía abuela hasta el nieto.

Vemos una solidaridad entre los vecinos que comparten este problema, los cuales se organizan para encontrar alguna salida. Existe un discurso explícito frente al hacinamiento y a la situación del país. Una crítica constante que se mezcla con la resignación. Para los vecinos el sexo es una cuestión importante que lamentablemente tiene varias restricciones ajenas a ellos. Todos se meten en los problemas de todos.

Acá la infidelidad es una situación ausente, incluso está castigada y la esposa de Johnny le hace frente ante la mínima duda. A él no le interesa otra mujer, su principal asunto es solucionar la falta de oportunidad de contacto



sexual con Mía (nombre la esposa en honor a Mía Farrow). De hecho, todos los personajes tienen como principal motivación encontrar alguna salida ante los problemas conyugales.

### **Trabajo – Dinero**

La película no tiene muchos elementos de análisis en este aspecto. El protagonista de la primera historia es un estudiante de publicidad que no manifiesta ningún interés por el dinero. De todas maneras, el padre al enterarse de los pasos de su retoño lo amenaza con terminar con sus estudios y con el dinero que le envía. La preocupación está en no perder el dinero invertido en Juan.

Más allá de esto, no existe ningún factor que permita apreciar la influencia del trabajo, de la plata, o de su importancia. En la segunda historia nos encontramos con algo parecido. Carmen estudia arquitectura pero tampoco manifiesta su preocupación por el dinero, aunque podemos deducir que el padre tiene un buen empleo para mantener a sus dos hijas y a sus dos hijos— nietos provenientes de la relación incestuosa con su primogénita.

En la tercera historia vemos una mayor importancia ya que la actividad diaria, así como las condiciones de la convivencia están determinadas por este factor. Sin embargo, la preocupación no está en conseguir más recursos para cambiar sus vidas. Parece que de sus palabras emana más una quimera que una intención real por acumular dinero para cambiar definitivamente la realidad que les toca y que tantos problemas les atrae.

Durante el trabajo en el taller mecánico tampoco se nota una importancia frente a esto. Lo único es la aceptación a su condición lo que hace que Johnny rechace el préstamo que su patrón le hace, aunque esta negativa es breve ya que cuando le ofrecen dinero para combustible acepta de inmediato.

### **Rol de la Mujer**

Durante la primera parte vemos como Claudia desempeña el papel de un ama de casa que es infiel a su marido desde que éste sale a trabajar en la mañana. Ella es una mujer decidida que no se pone nerviosa con nada. Es una persona que le entrega una importancia grande al aspecto sexual.

Es la única mujer que desempeña un rol activo en esta historia. La madre de Juan se remite a realizar pequeños comentarios mientras sirve la mesa para que tomen desayuno, pero nada más. Es una mujer del sur que

tiene asumido su deber, el que consiste en atender al marido. Siempre la vemos haciendo algo para él, subyugada.

En la segunda parte encontramos una historia protagonizada mayoritariamente por féminas. Acá el hombre está supeditado a los deseos de la hija y a las recriminaciones de la madre. Vemos como Carmen representa a una joven universitaria dependiente económicamente de su padre, pero que siempre ha tenido un grado de libertad, debido a su nula participación en temas familiares.

La madre representa la resignación. No está dispuesta, como dijimos antes, a hacerle frente a una vergüenza tal. Prefiere estar muerta a probablemente cargar con el estigma de ser parte de una familia incestuosa. Ella intenta controlar la familia pero no puede. Cuando le grita puta a su hija, vemos lo que eso representa para ella, el rechazo que le produce la conducta de su hija. Un embarazo para ella es un error, una situación inimaginable. Ella aunque quiera cambiar lo que ocurre no puede, se ve sobrepasada. Tiene una actitud desafiante pero que no se materializa de manera fuerte, termina resignándose.

En el último relato del film encontramos también a un ama de casa que está a cargo de los hijos. Mía se remite a su rol sin intentar independizarse. Ella depende de su marido, es él quien soluciona los problemas y quien busca alguna salida ante las dificultades. Ella parece estar inmersa en su papel sin darse cuenta. Aquí la mujer se expresa como un parte del problema sexual que aqueja a los vecinos, es decir, el único rol que juega está vinculado al plano sexual.

## **Religión**

Durante toda la cinta no existe ninguna referencia a este aspecto.

## ***MI FAMOSA DESCONOCIDA***

<b>Año Producción</b>	1998 - 1999
<b>Director</b>	Edgardo Viereck
<b>Guión</b>	Edgardo Viereck/ José Román
<b>Productores</b>	Arauco Films/ FONDART 1998
<b>Intérpretes</b>	Patricia Guzmán, Alex Zisis, Jorge Guerra, M <sup>a</sup> Esperanza Silva.
<b>Distribuidor</b>	Los Filmes de Arcadia Ltda.
<b>Fecha estreno</b>	11 mayo de 2000
<b>Sinopsis</b>	Adelina Montanares es una típica "nana" chilena que, por cosas del destino, se gana un millonario premio en televisión. Esto le cambia la vida, llenándola de sorpresivos problemas que la obligarán a demostrar que ella vale por lo que es, y no por lo que tiene.
<b>Formato</b>	35 mm. /color
<b>Duración</b>	85 minutos

\* Ayuda del Fondo de Desarrollo de las Artes (FONDART) para Rodaje y Postproducción

\*\* Ayuda CORFO para Distribución (Programa Fomento al Largometraje Corfo-División Cultura)

## **Escenario**

La película transcurre en ambientes netamente urbanos. El condominio alejado del bullicio de la ciudad, Estación Central, el Terminal de Buses, Paseo Ahumada, galerías céntricas, fuentes de soda, etc. Son espacios reconocibles y que marcan la diferencia entre una clase arribista y la clase media baja que se conforma con un trabajo y un hogar donde vivir. La película transita por espacios reconocibles y cotidianos. La nueva casa de los Lecaros, símbolo de un nuevo estándar de vida que solo se sostiene por las mentiras de Alberto, el departamento pequeño de Pedro, lugar de solidaridad y cariño, etc.

La ciudad de Santiago muestra a veces su cara menos amable. Los trámites, la burocracia, los prestamistas, todo encasillado en ambientes oscuros y fríos que muchas veces muestran a la protagonista como un ser indefenso, atosigada por la vertiginosidad de la ciudad, lo que se opone diametralmente a las cuatro paredes que antes eran su hogar.

Es necesario destacar el lugar que ocupa Adelina en el nuevo hogar de los Lecaros. Si bien es una casa amplia y que se supone tendrá todas las comodidades, la pieza de la protagonista es un espacio reducido, con una cama, un velador y el baúl donde guarda sus recuerdos. Postergada, el espacio que ella ocupa en la casa marca la línea que sus patrones le recuerdan cada día: ella solo es la asesora del hogar.

Otro ambiente destacado es el estudio de televisión donde Adelina se convierte en millonaria. Ya desde la televisión este espacio se sitúa como un entorno de ensueño, donde los deseos se hacen realidad, donde las luces y los aplausos del público alejan todo problema, toda preocupación. Avalado por la presencia de su afamada presentadora, Samantha, el programa de televisión evidencia la ingenuidad de Adelina y su admiración a todo este mundo que ella sólo veía desde la casa.

La ciudad se presenta como un espacio que influye directamente en las actitudes que adoptan las personas. “La ciudad lo cambia a uno”, sentencia Pedro, evidenciando el choque que se produce entre el abrupto entorno de la capital y las personas que vienen de regiones.

## **Lenguaje**

La manera como utilizan el lenguaje los personajes denota un nivel de educación más bien alto. Existe un habla caracterizado por una buena pronunciación y ausencia de garabatos. Inclusive, el personaje de Adelina proviene del sur, pero esto no se refleja en su manera de expresarse.

Asimismo, las relaciones entre los personajes demuestra respeto entre ellos. Esta manera de expresarse tiene muy pocos chilenismos. Ni siquiera aquellos personajes que trabajan en una fuente de soda o prestando dinero poseen características singulares que permitan distinguir un habla personal que le entregue al personaje un acento distinto.

## **Valores**

Adelina representa fielmente los sentimientos y actitudes de una asesora del hogar puertas adentro que lleva años junto a una familia. Leal con sus patrones, nunca se imaginaría que su propio jefe, Alberto, la traicionaría avalando la acusación de robo en contra de ella e involucrándola en un caso de cheques protestados. Ingenua, se siente decepcionada de aquellos a los que sirvió y a los que ya veía como su familia. Quizás la mayor pena de Adelina no es que la hayan tratado de ladrona, sino que la familia a la que por tantos años apoyo le diera la espalda y se cegara acusándola de robo. Por ello duda, al final de la película, cuando le proponen encarar en televisión a sus patrones.

Sin embargo, a pesar de la humillación ella seguirá albergando los mejores sentimientos hacia Pablo, el hijo de la familia Lecaros y a quien Adelina crió desde pequeño. Y la lealtad y cariño es recíproco. Él es el único que valora realmente la importancia del lugar que ocupa Adelina en su familia y continuamente recuerda todo lo que le tiene que agradecer. E incluso cuando arranca de todas las mentiras que destruyen a su familia recurre donde su Adelina, quien lo cuida como a un verdadero hijo. Pablo también es quien defiende la privacidad por las cosas de Adelina, al momento de que sus padres registran el baúl, donde solo tenía recuerdos de una familia que sentía como la suya.

Alberto es el personaje más cuestionable de la película. Arribista, mantiene un nivel de vida que no le corresponde a una persona que ha quedado cesante, sino que pretende el mismo de ritmo de vida que tenía mientras trabajaba. Se involucra en una seguidilla de mentiras y no toma conciencia de la verdadera situación familiar y económica por la que está pasando. Es un personaje impulsivo, que hasta el último momento culpa de lo que le está sucediendo a su cuñado o a su mujer. A ella le dice que el solo quería complacerla y cumplir sus exigencias, y al cuñado lo culpa de querer quitarle la casa.

Pedro personifica la amistad y la solidaridad. A pesar del tiempo transcurrido, no duda en darle una mano a Adelina cuando ésta lo necesita. Él alberga los sentimientos más transparentes hacia esta asesora del hogar, la respeta y poco a poco involucra amor y cariño.

## **Trabajo - Dinero**

Este aspecto es uno de los ejes de la cinta. La falta de éste produce en la familia de estrato alto una crisis familiar que termina llena de mentiras, recriminaciones y vergüenza. El padre de la familia, Alberto Lecaros, un personaje cesante pero que desea de todas maneras conservar su nivel de vida. Necesita dinero para pagar la casa, lo cual lo conduce a robar un sobre con dinero destinado a otros fines. Existe una ambición por lo material, ni siquiera está preocupado por la situación de los otros, sólo le interesa conseguir el dinero suficiente para sostener su elevado tren de gasto.

Las dificultades que significa aceptar su estado de desempleado son tantas, e que inventa un trabajo donde desempeña el cargo subgerente. Lo cual su esposa descubrirá con el tiempo.

Adelina por su parte es una empleada doméstica que vive con sus patrones. Ella proviene del sur. Una vez que renuncia a su trabajo, en donde le deben cinco meses de sueldo, se queda sin nada. Tiene a penas quince mil pesos para irse. Es precisamente ahí cuando se reencuentra con Pedro Samaniego, un viejo amor que la convence de quedarse. Este personaje trabaja en una productora, desde donde le piden que lleve a un participante a un concurso. Lleva a Adelina quien se gana 10 millones de pesos.

Para ella este premio es una sorpresa, solamente piensa en ahorrarlo. Pero cuando se da cuenta de los problemas económicos de su amigo no escatima esfuerzos en ayudarlo, incluso le ofrece el cheque para que pueda cumplir con sus compromisos. El hecho que no pueda cobrar el documento por tener antecedentes de cheques protestados, que su patrón firmó con el nombre de Adelina, significa un vuelco en la historia que la lleva a arreglar sus diferencias con sus patrones, quienes ahora la ven de una manera distinta. El único que se mantiene incondicional a Adelina es el hijo de la familia.

No existe ningún sueño por acumular riquezas. Adelina y Pedro sólo quieren estar felices una vez que se solucionan los problemas. Los diez millones ganados, no se traducen en un cambio de vida ni en aspiraciones utópicas. La intención es mantener una situación económica estable que permita una solidez que no depende necesariamente del trabajo.

## **Rol de la Mujer**

La mujer es la protagonista de esta historia. Adelina es la típica mujer de esfuerzo, que se posterga por la familia a la que cuida. Humilde, callada, se siente perteneciente a la familia Lecaros, aún cuando éstos se encargan de

recalcarle que es la empleada y que posee un rango inferior al interior del hogar.

Diametralmente opuesta se presenta María Pilar, patrona de Adelina. Preocupada de su bicicleta de ejercicios y su nueva casa, se encarga de aparentar un estatus que, al parecer, no le corresponde. Tiene una disfuncional comunicación con su familia, no trabaja y tampoco es capaz de hacerse cargo de su casa ni de hacer un plato de comida. Inútil como dueña de casa, le pesará el hecho de no preocuparse por la situación de su marido, por no llamar nunca a su trabajo, que verdaderamente nunca existió.

Samantha representa todo el glamour de la televisión. Ella aparenta mucho interés por la historia de Adelina, pero no por una preocupación social, sino como material que genere *rating* en su programa.

## **Religión**

Las únicas dos referencias a este aspecto se producen cuando la cinta promedia la mitad. La primera es cuando Pedro se persigna al recordar la muerte de un pariente. Adelina por su parte, se refiere tangencialmente a este tópico cuando sale de la casa del prestamista que se llama Jesús, y tras una discusión con él, quien se quería quedar con el dinero, sale rápidamente de la oficina diciendo "*y se llama Jesús todavía*". Lo anterior claramente refleja una visión de respeto y admiración por Jesucristo.

## **TAXI PARA TRES**

<b>Año Producción</b>	2000
<b>Director</b>	Orlando Lübbert
<b>Guión</b>	Orlando Lübbert
<b>Productores</b>	Cormoran Producciones, Chile
<b>Intérpretes</b>	Alejandro Trejo, Daniel Muñoz, Fernando Gómez-Rovira, Elsa Poblete, Daniel Alcaíno
<b>Distribuidor</b>	Golden Media, España y Cebra Producciones Audiovisuales Limitada, Chile
<b>Fecha estreno</b>	2 de agosto de 2001
<b>Sinopsis</b>	Esta comedia narra la odisea del taxista Ulises Morales (Alejandro Trejo) que de asaltado se convierte en asaltante, haciendo de chofer para dos delincuentes que suben a su taxi. Tras varios asaltos fallidos y agobiados por la "Tolerancia Cero", los asaltantes de pacotilla terminan refugiados en la casa de Ulises. Cuando éste quiere dar marcha atrás, comprende qué tan lejos puede llegar.
<b>Formato</b>	35 mm. /color
<b>Duración</b>	90 minutos

\* Ayuda del Fondo de Desarrollo de las Artes (FONDART) para Postproducción (2000)

\*\* Ayuda CORFO para Distribución (Profo n°5)



## Escenario

Para la filmación de “Taxi para Tres”, Orlando Lübbert buscó locaciones que hablaran de marginalidad, que apoyaran una historia que giraba en torno a la delincuencia y la ambición. Es así como la historia de Ulises, el “Chavelo” y el “Coto” transcurre en ciertas poblaciones periféricas de Santiago, reconocidos por su relación con la delincuencia, donde actúa la ley de la calle.

Ya en la primera escena el director nos muestra que terreno estamos pisando. Una población con las calles sin pavimentar, compuesta por viviendas básicas que pelean por mantener su reducido espacio. Un sector que el mismo Ulises reconoce como peligroso. “Si estuviera buena la pega no traería personas por estos lados”, declara tras ser asaltado.

Comunas como La Florida, La Cisterna, Cerro Navia y Santiago Centro desfilan por la pantalla como parte de un entorno urbano que da cuenta de una realidad diferente. Una realidad que para mucho es desconocida, pero que todos sabemos que está ahí. Lugares de libre acceso, sitios eriazos, zonas en que prevalece la ley del más fuerte que actúan como un protagonista más, o mejor dicho, como un espectador que no puede dar cuenta de lo que está pasando.

Aparecen espacios como la feria reconocida como lugar de encuentro. Es aquí donde la ley, el ciudadano común y los delincuentes se topan, se reconocen y siguen su camino. La feria situada como una zona donde la verdad puede ser revelada, donde todos pueden apoyar a uno, o hacerse parte de la realidad del otro. También reconocemos el almacén de barrio, los departamentos sociales, las viviendas básicas. Zonas de pocos lujos que albergan tanto a delincuentes como a trabajadores, sectores de clase baja que se oponen diametralmente a la opulencia de los edificios que maravillan al “Coto” en una de las tantas andanzas arriba del Lada.

La casa de Ulises, modesto hogar donde el comedor es el lugar de reunión de la familia, es un espacio reducido, al igual que el hogar del “Chavelo” y el “Coto”. Incluso en este último la chatarra le arrebató buena parte del espacio que comparten, y el desorden da cuenta no solo de que estamos frente a un lugar de paso, sino que también es un lugar que sirve únicamente de techo.

## Lenguaje

Una de las cosas que más ha caracterizado a esta cinta es el lenguaje utilizado. Frases como “volante o maleta” han quedado en el imaginario colectivo, y no solo revelan la existencia de ciertos códigos al interior de la jerga delictual, sino que también dan cuenta de un lenguaje de resistencia y marginalidad. Una manera de expresarse donde se conjuga la cotidianeidad y el coa, un nivel de habla coloquial como es el del taxista y ciertos dialectos que caracterizan a los delincuentes.

Las palabras determinan a los personajes y los singularizan. El “Chavelo” es el típico delincuente que, incluso avalado por una voz ronca, exagera la utilización de garabatos y de frases irónicas. Evidenciando lo grotesco de su personalidad, el personaje ya se margina de la normalidad a través de la utilización que hace de las palabras. Incluso su verdadera personalidad yace bajo un seudónimo, al igual que la del “Coto”. Y tal como esconden su nombre, una vez insertado el taxista en su juego, éste también llega a tener su propio *mote*.

Un uso del lenguaje que además revela la escasa educación de los personajes. Es evidente que el “Chavelo” y el “Coto” utilizan el idioma de la calle, donde no se exige preparación ni buena pronunciación. La situación de los delincuentes determina sus expresiones, así como también las condiciones de vida y educación de la familia de Ulises nos muestra a un entorno que, a pesar de expresarse de manera coloquial, dista mucho de utilizar los garabatos y vocablos grotescos de los asaltantes. Por lo mismo, estos últimos deben modificar su lenguaje al momento de irse a vivir a casa de Ulises.

Maneras de expresarse que sirven, además, para amenazar e ironizar. Exacerbación de la oralidad, exaltación de garabatos y chilenismos evidencian que estamos frente a una película eminentemente chilena.

## Valores

*Taxi para Tres* enfrenta dos realidades diferentes que terminan por combinarse y distorsionarse. Por un lado nos encontramos con el taxista Ulises, que en un primer momento se señala como una persona de trabajo, un taxista humilde que transita en su auto, que paga mes a mes, y que en su interior alberga un afán de superación y bienestar familiar. Ulises al comienzo de la cinta critica a la delincuencia, culpa su situación a la riqueza mal repartida y sabe que sólo a través de su trabajo conseguirá un poco de estabilidad y tranquilidad.

Por el otro lado tenemos al “Chavelo” y al “Coto”, dos delincuentes habituales acostumbrados a cometer delitos de poca monta, que transitan al borde de la sociedad, y que al inicio no esperan más que estar vivos para cometer el siguiente delito. Los valores socialmente aceptados no aparecen en estos personajes marginales. Como no tienen el valor, tampoco tienen la culpa, la sanción por transgredir la norma. Abatidos por las circunstancias, sus palabras evidencian cierta resignación a las condiciones de vida que poseen “*si todo se pudiera arreglar a martillazos...*” Señalan a la calle como la mejor escuela de la vida y desconfían de todo el mundo porque “*todos mienten*”. Sin embargo, a poco andar de la película adquieren, gracias a los consejos de Ulises, una distorsionada conciencia: deben robarle a los ricos y no a los pobres, deben encarar con dignidad sus delitos y no conformarse con robos pequeños.

Se destaca la solidaridad entre estos tres personajes- ejes, que a pesar de enmarcarse en un ámbito delictual no desconocen la ayuda y el consejo mutuo. Es así como Ulises adquiere un rol paternalista frente al “Coto” quien le cuenta que el junta dinero para estudiar periodismo. “*Me gustaría ser periodista porque dicen que viajan por todo el mundo*” declara el joven, evidenciando su inexperiencia e inmadurez frente a los delitos que está cometiendo, frente a las situaciones en que se ve involucrado. Y también es así como los delincuentes ya rehabilitados aceptan verse involucrados en otro robo, con tal de devolverle la mano a su amigo taxista. Fraternidad que traspasa los cánones sociales, y que finalmente es destruida por la ambición y el dinero.

Todos convergen en el mismo margen, justifican sus delitos con la falta de dinero y postergan ciertas condenas morales por el simple hecho de conseguir bienes materiales. Ese es el caso de la esposa de Ulises, que aún sabiendo la verdadera procedencia de los delincuentes los admite y acoge en su hogar, porque la deslumbran con cosas que jamás pensó que iba a tener. Vidas en que lo material, al ser escaso, toma una importancia vital y corrompe la moral de quienes son tentados.

Incluso el Inspector Padilla trastoca la ética por la que se debe regir como detective y utiliza a la mujer del almacén para conseguir al inculcado. Y cuando se ve traicionado golpea a la mujer y humilla al taxista, traspasando cualquier procedimiento y ética, perteneciente a otro subgrupo de la sociedad, donde incluso se ve el abuso de poder por parte de quien ostenta la autoridad.

También la fidelidad es un tema que se problematiza a través de la aventura que tiene Ulises con la dueña del almacén que presencia uno de los robos. Pasando a llevar la fidelidad conyugal, el hombre es tentado para engañar a su mujer, y no demuestra sentir culpa, sino que su preocupación radica en no ser descubierto, de agasajar a una esposa que mantiene un hogar

pero que ya no es atractiva como amante. Sin embargo, surgen las contradicciones. Ulises es infiel, pero al mínimo acercamiento entre su mujer y el “Chavelo” reclama lo que es suyo, exalta el machismo tan típico de la sociedad. Ambivalencias entre lo que se dice y lo que se hace, un doble discurso que también queda demostrado en la actitud que tiene Ulises hacia su adolescente hija, quien comienza a descubrir el amor, pero se ve coartada por la actitud dominante de su padre.

La historia evidencia lo que significa transitar por la delgada línea de lo correcto y lo incorrecto, trastoca la conciencia por un poco de dinero y muestra la realidad de miles de familias que luchan por mantenerse día a día, con cuentas que muchas veces absorben el escaso sueldo y desplazan otras prioridades.

### **Trabajo – Dinero**

La relación entre el aspecto laboral y el dinero se caracteriza por la situación económica que vive el país. En un contexto donde existe disgusto por lo difícil que resulta conseguir recursos los protagonistas buscan alguna manera de satisfacer sus necesidades.

El personaje de Alejandro Trejo, Ulises, trabaja como taxista en su propio vehículo que aún no ha terminado de pagar completamente. Se desempeña en esta labor para mantener a su familia y no tener más deudas. Es un taxista de clase baja y que también utiliza el Lada para transportar a su familia. En un inicio tiene claro que el trabajo honrado es el medio para salir de la pobreza, pero a medida que se desarrolla la película esta salida la ve en el dinero fácil, por lo cual comienza a robar para conseguir los recursos y pagar el taxi.

Por su parte los personajes del “Chavelo”, interpretado por Daniel Muñoz, y el “Coto”, actuado por Fernando Gómez Rovira, tienen como labor principal el robo. Son dos asaltantes que perciben el robo como la oportunidad para satisfacer sus necesidades. En un principio lo más importante es sustraer dinero a cualquier persona, lo cual se ve reflejado cuando asaltan a una mujer de unos 35 años aproximadamente. Sin embargo, luego que Ulises les recrimina esta conducta a sus iguales, ellos cambian. Comienzan a robar empresas, casas particulares del sector alto y lugares de apuestas.

Producto de los robos, además de dinero, obtienen especies de valor y artículos electrónicos que luego regalan a la familia de Ulises. Desde una juguera hasta un computador llevan a Nelly, esposa del protagonista. Los asaltantes nunca cuestionan éticamente su trabajo, aunque existe un minuto donde intentan cambiar refugiándose en la religión. De todos modos, vuelven a

delinquir para ayudar a Ulises. Ellos no ven en el trabajo programado a largo plazo una manera de superación, sino en el dinero, por lo que intentan conseguirlo de manera más fácil

Por su parte, la única mujer que tiene un empleo en la película, es la amante de Ulises, quien posee un bazar de población. Ella posee un local donde se venden alimentos básicos y al por menor. Durante el film no se aprecia ninguna jefa o algún superior, así como tampoco sucede eso con el taxista, quien tiene libertad de horarios.

El único que aparentemente tiene una situación laboral y económica estable es el Inspector Raimundo Padilla, quien desempeña su labor mediante la fuerza, persuasión y amenazas. Su trabajo consiste en buscar y apresar delincuentes o cómplices de ellos para lo cual no escatima esfuerzos.

### **Rol de la Mujer**

En el film el papel femenino se encuentra en segundo lugar. Principalmente quien encarna esta labor es Nelly, esposa de Ulises. La primera vez que aparece en escena es preguntando a su marido donde andaba pero éste no le responde sino que la hace callar amenazándola con un posible golpe. De esta manera vemos como ella esta supeditada al hombre.

Es dueña de casa, no trabaja remuneradamente y vive con sus hijos en una casa que económicamente mantiene Ulises. Ella es comprensiva, entiende a sus retoños e intercede por ellos ante el padre.

Asimismo, no recrimina la nueva manera de conseguir dinero que tiene Ulises, se remite a ponerle una condición: cuando termine de pagar el auto todo se acaba. No es necesario que su marido le confiese que está robando, ella lo va sospechando a medida que va transcurriendo la historia y en ningún minuto lo increpa. A Nelly no le complica mucho la situación. Se dedica a aprovechar la llegada de nuevos artefactos, señalando que mientras dure la convivencia con el "Chavelo" y el "Coto" hará lo que no había podido realizar. Ve una oportunidad para ella, es en cierto modo "conveniente para su intereses". Es una mujer que sin dudarle es un apoyo al marido. Ulises, a pesar de ser un hombre duro, consulta las decisiones con su mujer y en algunos pasajes tiene una actitud sumisa frente a ella, especialmente mientras conviven con los delincuentes.

En cuanto a la infidelidad de su marido, Nelly parece no sospechar absolutamente nada. La única oportunidad en que Ulises se preocupa de esta situación, es cuando le llega una foto que lo incrimina. Esto desencadena el

final del relato, ya que Ulises no está dispuesto a que su mujer se entere de sus andanzas.

Nelly cree en el cambio de “Chavelo” y el “Coto”, por lo cual también participa de las reuniones religiosas que se organizan en la casa. Defiende esta actividad ante las quejas de Ulises al mismo tiempo que no pone inconvenientes para el romance entre su hija y el personaje encarnado por Gómez Rovira, ya que de esta manera podría asegurar a su hija repetir el mismo modelo de ella, la mujer dependiente de un hombre que la provea, la mantenga. Nelly no aboga por la educación, por ejemplo, sino que al permitir el romance abona el terreno que propicia a la mujer dueña de casa. En este sentido Nelly traspasa y eterniza un valor culturalmente aceptado por esa clase social.

El otro papel femenino de la cinta es el que realiza la dueña de un bazar en La Florida. Ella aparece en el momento en que se une al inspector Padilla para descubrir a los autores de varios atracos, pero a medida que inicia una relación con Ulises va cambiando de actitud y termina arrepintiéndose. Las amenazas de Padilla de cerrar el bazar no logran evitar que el sentimiento hacia Ulises provoque un quiebre en la relación entre ella y el inspector. Incluso, Padilla la golpea cuando se da cuenta que no está haciendo su mejor esfuerzo para descubrir lo que se le había pedido. Nuevamente un personaje femenino secundario, determinado en sus relaciones con varones.

## **Religión**

El único momento en que la religión tiene un rol importante es precisamente cuando se produce un vuelco de los personajes. Tanto el “Chavelo” como el “Coto” afirman que han cambiado su actitud frente a la vida, y que no volverán a robar, sino que han decidido apoyarse en Dios.

Ellos adoptan la concepción evangélica de la religión, llevando un grupo de miembros a la casa de Ulises, donde junto a Nelly y el resto de la familia canta y alaba a Dios. La presencia de este elemento se remite precisamente a la intención de cambio manifestada por los protagonistas.

No hay ningún discurso que critique a alguna creencia. Más bien existe un respeto por ella, aunque Ulises señale que le cargan los canutos no se atreve a hacer nada por sacarlos.

## **NEGOCIO REDONDO**

<b>Año Producción</b>	2001
<b>Director</b>	Ricardo Carrasco Farfán
<b>Guión</b>	Ricardo Carrasco, Gerardo Cáceres
<b>Productores</b>	Roos Film, Chile, y Ricardo Carrasco
<b>Intérpretes</b>	Sergio Hernández, Luis Dubó, Emilio García, Carmen Disa Gutiérrez, Aníbal Reyna, Loreto Moya
<b>Distribuidor</b>	Roos Film
<b>Fecha estreno</b>	18 de abril de 2002
<b>Sinopsis</b>	El Negro Torres vuelve a Cunco después de muchos años, para asistir a los funerales de su madre. Allí se reencuentra con sus dos viejos amigos de juventud: el Guatón Molina y el Chico Mario, quienes le proponen convertirse en socios para comprar mariscos en la costa y venderlos en el pueblo cordillerano, aprovechando que se avecina Semana Santa. El primer aporte es el dinero del Negro Torres. Después de unos improvisados preparativos enfilan hacia la costa, en una vieja camioneta, dando inicio al viaje por su imaginación y los sueños de cambiar un destino marcado por la falta de futuro y aburrimiento
<b>Formato</b>	35 mm. /color
<b>Duración</b>	95 minutos

\* Ayuda del Fondo de Desarrollo de las Artes (FONDART) para Rodaje.

\*\* Ayuda CORFO para Desarrollo y Preparación de proyectos.

## Escenario

Teniendo como telón de fondo los hermosos paisajes del sur de Chile, la película transcurre por los sectores de Toltén, Cunco y la caleta Mehuín, en la novena región de nuestro país. Definitivamente, una de las mayores gracias del film es mostrarnos sectores rurales desconocidos, casi vírgenes, que se imponen con toda su belleza. Una vegetación exuberante, caminos apartados y despoblados y pequeños pueblos que esconden múltiples historias y personajes conjugan un escenario en que muchas veces la naturaleza y el entorno pasa a ser el protagonista principal y determinante en la vida de los personajes.

Cunco es el punto de partida de esta historia. Un pueblo ajeno a la vertiginosidad de cualquier ciudad, en el que todos se conocen y comparten sus problemas. Un pueblo con locales reconocibles y de reunión, como lo es el restaurante de Don Chicho o el cabaret Paraíso Perdido. Una zona donde se respira y vive el ambiente familiar, humilde, donde sus habitantes sueñan con pequeñas proezas y comparten las desgracias que aquejan a algunos.

Casas de madera, envejecidas y con moho producto de las lluvias, buses viejos que transitan por estrechas calles, almacenes antiguos, un cementerio municipal y carteles de madera que promocionan productos. Escasos distractores cuando uno de los objetivos es mostrar la belleza del paisaje, la inocencia de una zona que no sabe de congestión ni de *smog*, y donde los mayores problemas se resuelven con la ayuda de todos.

El viaje que realiza el Negro Torres, el Chico Mario y el Guatón Molina traslada al espectador a una zona que pareciera estar detenida en el tiempo. Caminos de tierra por donde transita una sola micro a ciertas horas, una casa cada considerables kilómetros, servicios básicos alejados de algunos sectores, marcan la diferencia con las grandes carreteras plagadas de bencineras y negocios. Sin embargo, es una realidad patente. Es en el sur de nuestro país donde encontramos la pureza de su ambiente, que a su vez marca la honestidad de su gente.

La caleta y el Paraíso Perdido son dos lugares importantes en el desarrollo de la película. La primera considerada como punto comercial de pequeños empresarios, donde la palabra vale más que una factura. Una caleta que renace en Semana Santa, llena de pescadores artesanales que trabajan para un jefe explotador y que renace en Semana Santa. Por otro lado está el cabaret, lugar donde casi todos los hombres del pueblo han transitado, sabiendo que allí no solo encontrarán tragos y sensuales bailes, sino que prostitutas dirigidas por la Doña Meche. Una casa adecuada para los show, sin muchos lujos y con una serie de piezas en el segundo piso.



## **Lenguaje**

Como ya se dijo, la película transcurre en una región al sur de nuestro país. Por lo que el acento de sus personajes no extraña a la hora de escucharlos. Quizás el único que se diferencia, pero que a la vez acentúa esta característica, es el Negro Torres. Desde su llegada, proveniente de Santiago, se distingue de sus amigos por una fina pronunciación de las palabras y por utilizar conceptos, eminentemente comerciales, alejados de la realidad del Guatón Molina y el Chico Mario.

Existe una utilización no excesiva de garabatos. Solo cuando la situación lo amerita o los ánimos se exaltan se ocupan estas palabras a modo de ofensa o reclamo. Generalmente se utiliza un lenguaje coloquial, de amistad, donde se permiten concesiones y donde los nombres pasan a ser menos importantes que los apodosos que los acompañan.

## **Valores**

Los personajes principales transitan en la ingenuidad, la esperanza y una visión optimista del futuro. Cargados de ilusiones comienzan el viaje en busca del esperado negocio, pequeño, pero que con sus inocentes ojos es visto como el comienzo de una gran empresa. Su mente emprendedora y soñadora los encamina desprevénidamente por una aventura desconocida, donde comienza por importar la plata y finalmente lo relevante es el giro que da cada una de sus vidas.

La pasividad de la vida del guatón Molina y el Chico Mario, quienes nacieron y se radicaron en Cunco, se opone al emprendedor Negro Torres, quien tiempo atrás agarró sus maletas con rumbo a la capital, en busca de mejores oportunidades. De vuelta en su pueblo natal llega con su bolso cargado de dinero. Viene lleno de ideas nuevas, llenos de conceptos como económicos y comerciales como inversión, ventajas comparativas, posicionamiento. Y por esto es visto con admiración por parte de sus amigos. “Llegaste capo de la capital”, le dicen, otorgándole a su vez una gran importancia a sus decisiones.

La actitud de estos tres amigos hacia la gente que los ayuda es de agradecimiento. Así lo demostraron con Amanda, que a pesar de ser vista con incredulidad y recelo, demuestra con su hospitalidad que no teme a los extraños, abriendo de par en par las puertas de su casa y, finalmente, las de su vida. Los diálogos reflejan el valor de esperanza y fe en un futuro mejor. El Chico Mario sentencia “la tierra del desamor no existe” imprimiendo en sus palabras algo más que ánimo para el Negro Torres.

Son los típicos pícaros ingenuos que resuelven problemas de la manera más fácil y práctica, quizás no midiendo las consecuencias y solo viendo el efecto a corto plazo. Se las ingenian para salir de ciertas situaciones y se apoyan en su entorno y en quienes los rodean, en la solidaridad y el compañerismo para evadir conflictos. Una situación evidente es la que viven al momento de que los Carabineros los detienen para hacer una revisión. Enterados de que el “Huaso Raimundo Zúñiga” es el sargento que los detiene, intentan rehuir la sanción y terminan por sobornar con un saco de mariscos a los policías. Medida urgente e inteligente que amilana la prepotencia con que se presenta Zúñiga.

El film sostiene importancia del matrimonio. El Guatón Molina obedece los dictámenes de su mujer y se preocupa cuando ésta lo encuentra bailando en el Paraíso Perdido, en tanto, el Chico Mario ve como única posibilidad casarse para sacar a su gran amor del ambiente donde trabaja y el Negro Torres, a pesar de ya haber fracasado en un matrimonio, no lo critica.

### **Trabajo- Dinero**

La película gira en torno a un negocio. Pequeño negocio si lo comparamos con las grandes transacciones de algunas compañías, pero que posee el empeño de estos tres hombres que ven en esta venta de mariscos una salida al aburrimiento y estancamiento en que se encuentran. Sus mentes imaginan esta compra como el punto de partida para la instalación de una sociedad más grande, a la cual le buscan un buen nombre “para posicionarla en el mercado”.

El dinero es un tema aparentemente sensible para estos tres hombres. El Negro Torres es el socio capitalista, por lo que toma las decisiones y dirige al resto. Maneja el dinero en efectivo e incluso lo transporta en un bolso que abraza fuertemente. Al parecer no conoce las bondades de los cheques o los depósitos, lo que si entiende bien el pescador de la caleta a quien encaminan hacia una bencinera, lugar donde deposita en un cajero automático su dinero.

El Negro Torres utiliza un vocabulario netamente comercial, habla de la oferta y la demanda es quien dirige las cantidades a repartir. Se preocupan de cuanto van a ganar, del precio de mercado de su producto, pero su inocencia les juega una mala pasada al momento de transportar los mariscos. Se creen comerciantes, pero no tiene buenas condiciones de almacenamiento, buscan compradores “amigos” como Doña Meche y Don Chicho y, finalmente, terminan por ocupar su producto estrella en la celebración del futuro casamiento del Chico Mario.

Como ya dijimos, la amistad y las ganas de surgir son las que unen a este trío de amigos. Sin embargo, existe un momento en que la amistad se rompe, distorsionada por las ganancias que cada uno iba a recibir. Inconformes con las cantidades dispuestas por el Negro Torres, reclaman más dinero e incluso llegan a los golpes. Quizás lo más paradójico de esta película es que si bien es cierto el único objetivo era concretar un buen negocio, la vida de cada uno y las situaciones en que se vieron involucrados evidenciaron la falta de experiencia de estos “microempresarios”.

### **Rol de la Mujer**

Existen tres personajes femeninos importantes en la película, perfectamente distinguibles por sus características. Primero tenemos a la desconocida Amanda, que vive con su hijo Manolo a la orilla de un camino casi deshabitado. Autosuficiente, sorprende a los socios de Cunco al presentarse como la única mecánica del sector. “Mi esposo hizo dos cosas buenas: al Manolo y enseñarme la mecánica”, afirma Amanda, que se muestra como una mujer segura de sí misma y que no se amilana ante la presencia de estos hombres. Incluso pareciera que no le afecta el hecho de que su marido hace cuatro años la haya abandonado, porque sola es capaz de mantener su casa y a su hijo. Es una mujer coqueta y que, a pesar de realizar un oficio de hombres, no pierde su feminidad.

Por otra parte encontramos a Doña Meche, la regenta del cabaret Paraíso Perdido. Es una mujer a la cual los años le han dado experiencia en el trato de las personas y en los negocios. Mantiene su negocio para agradar a los caballeros del sector y los cuida con celo, al local y a sus “niñas”. Sabe manejarse con los clientes difíciles y recuerda perfectamente a los hombres que han pasado por ese lugar. Es una mujer que habla sin desparpajo y que conoce las fortalezas de su negocio. “Mientras haya hombres calientes el negocio funciona”, revela.

En el mismo lugar trabaja Rosita María, la prometida del Chico Mario, la odalisca que encanta a los clientes del cabaret con su baile. Fiel en sentimientos a su novio, no deja de estar con otros clientes por él y confiesa que la única y “gran” concesión que diferencia las relaciones sexuales entre Mario y los demás hombres, es que con él “es el único sin condón”. Es una mujer soñadora, consciente de su reputación, que lucha con los celos de su prometido, que finalmente le promete sacarla de ese ambiente casándose.

Estas tres mujeres, incluyendo también a la esposa del guatón Molina, son personas con un gran carácter. No son mujeres sumisas y, a pesar de lo

ingenua que se pueden creer por ser de provincia, reclaman lo que es suyo e imponen su parecer.

## **Religión**

Encontramos pequeñas alusiones respecto a este tema. Al comienzo de la película el Negro Torres asiste al funeral de su madre. Ella es velada en su casa, acompañada por los rezos de las vecinas que la acompañan al compás del rosario. El funeral también podríamos decir que corresponde al de una persona creyente, que será depositada en un cementerio municipal que está adornada con ángeles y cruces. La religión es decorativa.

El otro momento, casi imperceptible, es cuando los socios se olvidan del negocio y festejan el próximo casamiento del Chico Mario y Rosita María. Al Negro Torres le dicen “compadre Torres, recuerde que después de esta vida no hay otra”, justificando el jolgorio y el derroche.”

## ***LOS DEBUTANTES***

<b>Año Producción</b>	2002
<b>Director</b>	Andrés Waissbluth
<b>Guión</b>	Andrés Waissbluth, Julio Rojas
<b>Productores</b>	Zoo Film & Audio y Retaguardia Films
<b>Intérpretes</b>	Néstor Cantillana, Antonella Ríos, Juan Pablo Miranda, Alejandro Trejo, Eduardo Barril
<b>Distribuidor</b>	Filmocentro Distribuidor
<b>Fecha estreno</b>	12 de junio de 2003
<b>Sinopsis</b>	Los hermanos Silvio y Víctor llegan a vivir a Santiago, después de la muerte de su madre en su natal Padre Las Casas. A ellos se suman don Pascual, el dueño de un cabaret -entre otros negocios legales e ilegales-, y Gracia, una bailarina exótica del cabaret de Pascual. Cada uno ofrece su punto de vista sobre esta historia, donde todos son debutantes en algún aspecto de sus vidas: amor, sexo, negocios, violencia.
<b>Formato</b>	35 mm. /color
<b>Duración</b>	123 minutos

## Escenario

La película de Andrés Weissbluth retrata fielmente los bajos fondos, la ilegalidad, el sexo y la violencia. Todo esto inserto en un mundo eminentemente urbano, intentando desentrañar a través de las imágenes el lado oscuro de nuestra capital. Santiago visto desde otro ángulo, lejos de las postales turísticas, más cercana al límite de lo legal y de lo permitido socialmente.

El cabaret es a la vez un lugar de trabajo, de prostitución, de transacciones ilegales y demostraciones de poder. Un ambiente oscuro, lleno de humo, donde los espectadores se ocultan con su dinero y por medio del alcohol. Don Pascual, el jefe, es amo y señor, y desde lo alto de su oficina vigila cada uno de los pasos que se dan en el cabaret. Resguardado por dos matones que lo acompañan y que sirven en el local, Pascual utiliza el cabaret como centro de operaciones.

La casa de Silvio y Víctor posee pocas comodidades. Lo justo y preciso para estos jóvenes provincianos recién llegados de Padre Las Casas. Una televisión en blanco y negro, una improvisada barra para hacer ejercicios y adornos dañados con el paso del tiempo acompañan a estos jóvenes en su aventura. Por otro lado, el liceo de Víctor es otro punto importante. Un lugar donde ni siquiera se percatan del escape de sus alumnos, aledaño a un sitio eriazos perfecto para ocultar a los escolares que rehuyen de un ambiente rayado, ajeno a los pensamientos que en ese momento albergaba Víctor en su mente.

La ciudad desfila ante nosotros por medio de galerías comerciales, la Plaza de Armas, un cine porno, avenidas llenas de autos y micros. Aparece también un sector del barrio alto lugar donde vive Pascual y su mujer. Una casa que evidencia que con el dinero todo se puede, incluso insertarse en un ambiente muy ajeno a las actitudes y negocios de Pascual. La decoración ya nos revela que a pesar de lo "cuico" del barrio lo recargado y chabacano (tigres, espejos, lámparas de elefantes, etc.) de la casa habla muy bien de la personalidad de su dueño.

Otro lugar común en esta película son los moteles. Escenarios donde lo recargado abunda y la discreción está presente desde las ocultas entradas. Ambientes que, como lo retrata la película, resguardan el consumo de droga, la violencia física, el abuso de poder, el uso de armas, el abandono y el sexo obligado. Paredes que ocultan relaciones turbias

Marcando la diferencia con todo el ambiente sombrío que ronda la película, el jardín infantil que cobija al hijo de Gracia queda muy apartado, lejos de todo lo malo, representa lo opuesto. Resguardado por sitios eriazos y tras

una larga travesía, el jardín se erige como el único lugar impoluto y ajeno a toda maldad.

## **Lenguaje**

La película está llena de chilenismos, repleta de expresiones que trastocan la fidelidad del lenguaje. “*Perro muerto*”, “*dura menos que un peo en un canasto*”, “*picho caluga*” son sólo algunas de las frases que recorren la película, acompañadas siempre por garabatos que en cada escena salen a flote.

Un lenguaje que no es signo de poca educación, pero que sirve para extremar lo grotesco de las situaciones, lo chocante de algunas escenas. Palabras que exacerbaban la violencia y el desparpajo, que sirven para imponer respeto y para decir quién manda, quién es el jefe. Pascual habla de manera fuerte y clara, para que todos sus empleados entiendan sus encargos y sepan que si se equivocaron estarán en problemas.

Quizás lo que más marca el lenguaje utilizado en esta película son las relaciones que se dan, y más allá el nivel de confianza que alcanza cada una de ellas. El jefe tomará un tono más intimista y declara cosas privadas a un empleado que ya ha demostrado su lealtad, Víctor se enfrentará a su hermano con duras palabras cuando descubre su traición, etc.

Cabe recordar que Víctor y Silvio venían del sur de Chile. Esto justifica el respeto en sus palabras para con otros, el hecho de que Víctor no haya sido tan explícito con Gracia y que Silvio siempre haya tratado de usted o señor a su jefe.

## **Valores**

*Los Debutantes* es un largometraje sobre la pérdida de la inocencia, un oscuro retrato de la sociedad que consume a los jóvenes desamparados. Es una película que nos habla de las oportunidades y de qué manera la gente las aprovecha y las deja ir. Es una película sobre la primera vez en muchos aspectos: sexual, criminal, adictivo, etc.

A medida que el relato avanza y retrocede, ya que la película está contada por medio de racconto, la lealtad es un asunto primordial. Sin embargo existen lealtades que pueden romperse por amor, ambición y amenazas.

Silvio siente una gran responsabilidad por su hermano menor. Sólo se desentiende de él a causa de Gracia, pero en todo momento sabe que es el único adulto que vela por el menor. Le exige que asista a clases, que responda

de acuerdo al esfuerzo que está haciendo él como hermano mayor. Incluso le dice que a pesar de no ser su papá, él es responsable si le pasara cualquier cosa. Hasta en la última escena Silvio tiene como gran preocupación el bienestar de Víctor, y de esta manera se enfrenta a Don Pascual para que lo libere.

Se rompe la lealtad hacia este personaje, que con el correr de la película, Don Pascual se muestra con una escasa moral y una gran desfachatez. Percibe a las personas casi como pertenencias, es infiel con su mujer y siempre encuentra la excusa perfecta para ocultar su infidelidad con Gracia. La relación con esta última está casi fuera de los límites. Ella era la hija de la nana de la casa de Pascual y desde pequeña, al parecer, Pascual la utilizó como posesión. Por algo Silvio declara que ella es como la Copa Libertadores *“se mira pero no se toca”*. Todos saben que es el dominio más importante de Pascual y con la que no aceptaría ninguna concesión. *“Si no te tengo yo, no te tiene nadie”* le dice a Gracia, advirtiéndole de lo que podría pasar si ella le es infiel.

Pascual es una especie de patrón de fundo. Mientras los que trabajan con él le sean leales, estos tendrán todo tipo de beneficios. Pero al momento de sentirse traicionado, no escatima esfuerzos para vengarse. *“A mayor confianza, mayor cuidado”*, revela. También este personaje, interpretado por Alejandro Trejo, justifica ciertas acciones repudiables. Al momento de encontrar a Gracia drogándose en el baño del motel la golpea duramente y le reclama *“mira lo que me obligas a hacerte”*.

Silvio y Víctor son personas inocentes. Pero la necesidad de subsistir, en el caso del primero, y el encanto por una mujer, en el segundo, hacen que cada uno se involucre en situaciones turbias, donde cuestionaran su actuar y sentirán el peso de sus acciones. Silvio en su nuevo trabajo es un testigo silencioso del pésimo trato que da Pascual a Gracia, observa impotente. Víctor desde otro ángulo posee el arrojo de un adolescente, que no mide las consecuencias y se obsesionan con algunas cosas que finalmente terminan por dañarlos.

En tanto, Gracia es un personaje calculador. Las circunstancias han hecho de ella una persona indiferente a su situación, que se evade por medio de la droga y que se siente utilizada por Pascual, pero que a su vez utiliza el hecho de ser la mujer del jefe para conseguir ciertos beneficios. Sabe que es vista como un objeto, pero no escapa de su realidad. Ella no se respeta a sí misma, pero sí respeta a su hijo, lo aleja de ese ambiente al parecer desde su nacimiento, ya que todos ignoraban su existencia. Y el niño marca los límites de Gracia, que incluso acepta, al ser chantajeada, matar a Pascual con tal de que el niño esté bien.



## Trabajo- Dinero

La historia gira en torno a las posesiones, a las transacciones de personas y cosas. Víctor va con su hermano al cabaret en busca de sexo pagado con la finalidad de perder su virginidad. Y en este mismo lugar, le ofrecen trabajo a Silvio, desencadenando todos los acontecimientos posteriores.

Silvio, en un comienzo, percibe su trabajo como honrado y serio. Le agrada manejar un auto de lujo y vestirse de terno para agradar a su jefe. Con su primer adelanto no duda en ir a comprarse un gran televisor, que a pesar de llevarlo en micro, lo hace sentir importante. De tener escasas pertenencias en Santiago, Silvio se siente poderoso con su nuevo trabajo. Un lugar donde se maneja solo dinero en efectivo, lujosa casa, y autos. Disfruta de las comodidades de la casa de su jefe y esto le hace olvidar su verdadera responsabilidad: su hermano menor.

Estos dos jóvenes provenientes de Padre Las Casas poseen como única pertenencia los ahorros que les dejó su madre. Es por esto que al momento de huir, Víctor saca de su casa su libreta de ahorros y la foto de su progenitora.

Detectamos que toda la historia gira en torno a los negocios, legales e ilegales, de Pascual. Se habla de grandes sumas de dinero, de negocios en el extranjero, de Miami *“donde si saben de este negocio”*. Pascual es el dueño del cabaret, del cine y de una distribuidora de películas porno, lo que le reporta una buena cantidad de dinero que le sirve para llevar la vida que tiene. Sin embargo, ni con toda la plata del mundo logra alejar los modales grotescos y machistas que posee. Pascual compra a la gente con dinero, mantiene contenta a Gracia con vestidos y joyas a su gusto y deslumbra al inocente Silvio con fajos de billetes. A su esposa, Bernardita, también la llena de regalos y le ofrece viajes para tapar su infidelidad.

El dinero también es preocupación de Gracia, pero ella lo desea utilizar para escapar de su realidad. Es por esto que se inquieta ante la caja fuerte que tiene Pascual en su oficina y, aprovechando su ausencia, registra su escritorio en busca de las llaves. Es una mujer ambiciosa y también va en busca de las llaves a la casa del jefe. Al encontrarse con Silvio nunca revela su verdadero interés y a través de la seducción evade cualquier sospecha.

La ambición del mismo modo marca el actuar de Marco. El supuesto socio de Pascual lo traiciona para quedar a cargo del negocio y de las transacciones comerciales que realiza Pascual. Es por esto que ni siquiera se

cuestiona el llevarse al hijo de Gracia para conseguir su objetivo final. Borrar del mapa a su contendor.

Como vemos la ambición y el dinero son motores centrales en esta historia, que transita por negocios turbios y mal vistos, como el cabaret, el motel, el cine porno, etc. Queda claro que existen personas que se compran con dinero, y que cualquier cuestionamiento moral se borra abruptamente ante la presencia de un montón de billetes. El dinero justifica cualquier forma de trabajo, lícito o ilícito.

### **Rol de la Mujer**

Evidentemente, la principal mujer y objeto de deseo de esta historia es Gracia. Manipuladora, sabe utilizar ciertas armas para conseguir lo que quiere. En la película es el objeto de obsesión de casi todos los hombres, que de distinta manera, están atrapados con sus encantos. Ella los utiliza a su modo, les da lo que quieren y no se cuestiona el hecho de traicionar a Pascual, involucrar a Silvio en su plan o a Víctor en una realidad que le es totalmente ajena.

La mujer en esta película es vista como un objeto, como un bien. No es casualidad que Pascual perciba a Gracia como una cosa más. “Atento con lo que es mío: la casa, el auto y Gracia” le dice a Silvio un poco antes de su viaje a Miami. Pero a pesar de ser subestimada, Gracia también manipula a quienes la rodean. Ella es una mujer que desde los 15 años se fue del lado de su madre para vivir sola. Tiene un departamento pequeño, sin embargo todas sus posesiones y su independencia existen gracias a Pascual.

La mujer de Pascual es un personaje del cual solo se habla. Se respeta, por que Pascual no la involucra en sus negocios y tampoco deja que ni siquiera sospeche de su infidelidad. Pero es otra victima más de este personaje.

### **Religión**

Existe una escasa ilusión a la religión o creencia que profesan los personajes. En la casa que habitaban Silvio y Víctor existen dos cuadros colgados en la pared: *La Última Cena* y una imagen de Cristo que, sin embargo, no tienen mayor relevancia en cuanto a los demás objetos que están en la misma ubicación.

## ***B HAPPY***

<b>Año Producción</b>	2003
<b>Director</b>	Gonzalo Justiniano
<b>Guión</b>	Gonzalo Justiniano, Fernando Aragón, Sergio Gómez, Daniela Lillo
<b>Productores</b>	Sahara Films S.A., CineCorp, Igeldo Komunikazioa, Joel Films (+)
<b>Intérpretes</b>	Manuela Martelli, Lorene Prieto, Ricardo Fernández, Felipe Ríos y Eduardo Barril
<b>Distribuidor</b>	PWI
<b>Fecha estreno</b>	8 de enero de 2004
<b>Sinopsis</b>	La cinta cuenta la vida de Kathy (Manuela Martelli), una adolescente de 15 años que vive en la pobreza de un hogar costero - rural, con su madre y su hermano. Su padre entra en su vida sólo después de salir de la cárcel, pero reincide en sus delitos y vuelve a desaparecer. Como si fuera poco la madre muere y el hermano la deja sola y se va de gira al norte, persiguiendo una supuesta carrera musical. Entonces Kathy se ve enfrentada a la soledad absoluta y debe aprender a lidiar con su nueva vida.
<b>Formato</b>	35 mm. /color
<b>Duración</b>	90 minutos

\* Ayuda IBERMEDIA para la Coproducción, con España y Venezuela

## **Escenario**

Desde el principio del relato apreciamos que el contexto será un mundo rural en donde lo urbano está caracterizado por un pequeño pueblo de provincia. Uno de los escenarios más importantes en la primera parte de la historia es la casa de Katty (Manuela Martelli), un hogar modesto de clase baja, donde el lujo no existe y los elementos denotan la necesidad.

La marginalidad es uno de los elementos más destacados en cada uno de los espacios utilizados para recrear la película. Estos van desde la cárcel del pueblo hasta la de Valparaíso, la feria de la misma ciudad y un lugar donde reparten fruta en el pequeño pueblo de provincia. Tampoco se puede obviar el bazar donde Don Franco es dueño y señor. Un bazar que claramente alude a los típicos negocios de regiones en donde no hay muchos bienes.

Asimismo, cuando la historia se traslada a Valparaíso se recurre a espacios comunes y masivos como el puerto, donde la protagonista hace amistad con un travesti que duerme en un bote. Aparece una feria por la que transitan varias personas y calles de la ciudad donde existe la prostitución. La cárcel del puerto es otro de los elementos que contribuye a estos escenarios marginales que sustenta la historia. Muy importante resulta la correccional donde Katty, sin cometer delito alguno, va a parar. Ahí se muestra un lugar sucio donde prima la fuerza y las burlas.

Todos estos escenarios configuran la realidad de la película, sin un tono crítico ni pesimista sino que más bien lo hace con una óptica de resignación. Ningún lugar apunta a lujos ni hace referencia a ellos. Incluso aquellos espacios que están muy pocos minutos en escena, como el colegio, el hospital o el cementerio no salen de ésta lógica. La intención es precisamente esa, recalcar la marginalidad y la pobreza que rodea a los protagonistas.

## **Lenguaje**

Como ya hemos visto, los lugares en que transcurre la narración aluden claramente a una situación socioeconómica baja, la manera de expresarse y el lenguaje de los protagonistas también convergen ahí. Prácticamente todos los personajes manifiestan una característica coloquial en su habla. Desde la misma familia de Katty (madre, padre y hermano) hasta los últimos protagonistas que van apareciendo en la película recurren constantemente a garabatos, palabras mal terminadas y un lenguaje utilizado básico.

El lenguaje usado por los protagonistas revela el bajo nivel de educación al cual han tenido acceso. Frases cortas, llena de chilenismos caracterizan el habla que en voz de Katty adquiere un tono duro y desafiante.

Hay varios elementos donde se intenta afianzar la relación entre el contexto y la manera de expresarse. Un ejemplo claro es cuando aparece en escena el actor Eduardo Barril que interpreta al padre de Katty que viene saliendo de cárcel. Este personaje adquiere varios modismos comunes en la jerga delictual que utiliza con su hija y cuando roban en una gasolinera. Otro ejemplo es la manera como le hablan a la protagonista en la correccional ya que el lenguaje es duro y tenso.

Los únicos personajes que se expresan de una manera educada que denota un lenguaje más avanzado son precisamente profesionales como la profesora o la doctora. Todos los demás intentan caracterizar un lenguaje y un habla típica de la idiosincrasia nacional.

## **Valores**

En ningún momento de la película se establece una línea valórica a seguir, sino más bien, existe la intención por romper con una serie de valores que pueden estar medianamente consensuados en nuestra sociedad. Comenzando por Katty, nos damos cuenta que lo único que pretende ella es buscar a su padre y posteriormente viajar a Arica, lo cual significaría conseguir sus objetivos. Para ello y para lograr alimentación y protección aunque sea para pasar el día, está dispuesta a todo. Una de las escenas más llamativas es cuando Don Franco le señala que no tenga miedo, que con él nunca le va a faltar nada y luego se da a entender que la joven tuvo relaciones sexuales con él. Esta actitud se repite posteriormente cuando Radomir, padre de Katty, se encuentra en el hospital aquejado de una grave enfermedad y la protagonista sale en la noche a prostituirse para tener algo de dinero.

Pero no solo la figura de Katty denota valores personales que nada tienen que ver con los ideales. El mismo Don Franco, que es un hombre casado, mantiene una relación con la madre de la joven, la cual trabaja en su bazar. Esta infidelidad parece no causarle problema a ninguno de los dos. Incluso, Mercedes afirma que nunca dejará a Radomir, pero eso no impide que mantenga una infidelidad con Don Franco.

Otra situación donde están en juego los valores es la manifestada por Radomir, quien a pesar de venir saliendo de la cárcel condenado por robo, la primera actividad que realiza es precisamente asaltar una estación de servicio. Para él la manera de sobrevivir es justamente el robo, mediante el cual es capaz de regalarle objetos a su familia. Es importante señalar que este personaje a pesar de explicitar sus intenciones por cambiar tanto con la sociedad como con su familia, siempre vuelve a su naturaleza. En efecto, además de volver a delinquir también abandona a los suyos y se marcha a Valparaíso. Esto demuestra la poca fuerza del vínculo que lo une frente a su

familia, aunque la respuesta de Mercedes y Katty sea la de darle una oportunidad.

Por su parte Danilo, hermano de la joven, tiene un problema personal. Él es un hombre que se droga como si nada y que mantiene una relación homosexual con Nelson (protagonizado por Juan Falcón) en secreto. La única oportunidad donde vemos que esto se manifiesta es dentro de un auto. La madre descubre esta situación pero casi no reacciona, no lo recrimina ni lo juzga, solo la vemos llorando levemente. Danilo además expresa la intención de alcanzar con el trabajo algo de dinero, razón por la que se va con un grupo de música *sound* de gira por el norte. Y aunque abiertamente trataba mal a Katty, por lo menos demuestra algo de preocupación cuando le deja un poco de dinero mientras el se vaya.

Varios personajes como el travesti, o la Pulga, joven de la correccional, expresan abiertamente su condición mediante la cual esperan conseguir dinero. Para ellos la prostitución es un trabajo y no tienen ningún temor en aceptarlo. Particularmente la Pulga es la representación de la rebeldía, ya que denota que varias veces ha estado en la correccional en donde mantiene una relación lesbiana con la directora del establecimiento, al parece para obtener favores de ella, pero en un momento se cansa de este estado y la corta con una *Gillete* para luego huir del lugar.

En general la película es una galería de personajes que manifiestan una serie de valores que están pasados por el filtro personal y que dependen del contexto en el que se encuentran. Primero, piensan en sus necesidades, en sus intenciones y luego en lo que deben hacer para satisfacerlas. En esta ecuación prácticamente no existen límites entre el bien y el mal para ellos. Ninguno expresa su preocupación por esta situación, así como tampoco los ideales abundan ni la intención de cambiar es visible de manera clara.

Ciertamente existe un intento por demostrar una realidad bien distante de normas claras que especifiquen que es lo correcto y que no. En otras palabras se intenta desafiar a los valores convencionales de la sociedad.

### **Trabajo – Dinero**

Como ya hemos visto, la joven protagonista de 15 años solamente ha trabajado en el almacén de Don Franco y posteriormente como prostituta. Son las dos maneras por las cuales consigue el dinero para satisfacer sus necesidades. La madre de la joven es asistente en el bazar, con esos recursos mantiene a sus dos hijos.

Radomir, por su parte, trabaja robando. La única manera que ve él es la ilegal, aquella donde el dinero que se consigue pertenece a los demás. Con anterioridad ya vimos que la línea valórica de este personaje transita por lo marginal. Varios personajes también desempeñan trabajos al margen de lo permitido, como la prostitución. En una oscura calle de Valparaíso vemos como varias mujeres y travestís utilizan esta manera de laborar para tener algo con que vivir.

Durante la película vemos que los trabajos desempeñados por varios personajes menores tienen relación con feria y las cárceles. Vemos gendarmes y hombres descargando frutas y verduras. Esto solamente sirve para contextualizar el relato. Claramente ninguno de los personajes principales tiene un trabajo estable ni dinero en abundancia, a lo que aspiran es al día a día, no hay planes a futuros ni proyectos lucrativos.

Katty trabaja en lo que puede. No tiene ninguna preparación, sólo ganas de irse a Arica. Lo más fácil y rápido es prostituirse. Junto a la Pulga y el travestí van a una fiesta de un inversionista español que las mandó a llamar para satisfacer su deseo sexual a cambio de dinero. Con estos recursos obtenidos Katty compra un pasaje al norte.

### **Rol de la mujer**

Claramente la protagonista es esencial en este punto. Ella enfrenta una realidad hostil que le pone en el camino una serie de obstáculos que intentan vencerla. Ejemplos claros son la muerte del padre y la madre, la violación de Don Franco, la prostitución que debe ejercer por necesidad, la vida en la correccional y la ida del hermano. Su papel se limita a sobrevivir y a encontrar las maneras de arreglárselas para comer algo.

Ella es la que tiene más claras sus ideas, porque el resto solamente asume su condición femenina con resignación. La engañada esposa de Franco es de esta línea. Sabe que su marido le es infiel, o por lo menos lo sospecha y aunque le recrimina en la cara sus dudas, esto sólo llega hasta ahí. Algo parecido le sucede a Mercedes, quien está a las órdenes de Franco y que satisface sus deseos sexuales con ella.

Mercedes es dueña de casa. Una mujer sola debido a que el marido está preso. Debe hacerse cargo de sus hijos, de los cuales solamente Katty manifiesta respeto por sus decisiones. Danilo hace caso omiso de las órdenes de su madre lo cual demuestra que la película caracteriza el papel femenino en un espectro sumiso y de segundo orden, que debe aceptar las órdenes de los hombres. Demuestra una realidad machista que no valora *per se* a la mujer, sino que ésta debe luchar por lo que quiere.

Lo anterior encuentra respuesta en Katty y en la madre. Ambas tienen desconfianza frente al presente y futuro, y especialmente Katty expresa una desconfianza frente a todo. Su actitud frente a lo que tocó vivir es dura y desafiante.

### **Religión**

Durante toda la cinta no existe ninguna referencia a este aspecto.



## 5. PALABRAS FINALES

Basado en los indicadores propuestos para el análisis, se podría realizar una descripción del sujeto popular que vemos en la cinematografía chilena desde 1997. Un discurso de lo popular que se centra básicamente en un sujeto fragmentado, determinado por las circunstancias, que vive el día a día y que se ve constantemente tensionado por las situaciones que le toca vivir. Es un sujeto carente de lujos, que vive con lo justo y preciso para despertar al otro día y que, en su mayoría, no anhela grandes sueños y solo cubre las necesidades básicas.

Es por esto que el discurso señalado por el medio cinematográfico sobre lo popular lo instala a éste en escenarios marginales, poblaciones y barrios por donde se mueven personas pertenecientes al estrato socioeconómico bajo, lugares públicos donde el acceso no está restringido y donde, por lo general, los que están cerca no cuestionan su actuar. Son escenarios acordes a una ciudad en movimiento, que reconoce la presencia de estos sujetos y los instala en la periferia, ya sea de la ciudad o de la capital.

Si estamos señalando un sujeto que se mueve en ambientes por donde transitan sus pares, reconocemos como una de las características más homogéneas para identificar lo popular el aspecto referido al lenguaje. Aquí apreciamos un habla llena de chilenismos, garabatos y expresiones de doble sentido. El trato entre personas, a pesar de lo vulgar y básico que pueda ser no repercute de manera negativa en el interlocutor. El lenguaje se mueve en un registro coloquial de habla, que se relaciona con la cercanía y confianza, con lo básico de las relaciones que va conformando el sujeto popular.

El discurso sobre lo popular revela un sujeto que ve trastocado sus valores por las situaciones que a diario lo ponen a prueba. Si bien posee concepciones definidas sobre la familia, la amistad y la fidelidad, puede actuar en contra de sus valores, traspasar ciertos límites y volver a su moral inicial. En este aspecto consideramos fundamental el caso de la fidelidad. Si bien la mayoría de los sujetos populares son infieles, no traspasan sus acciones a su hogar, territorio que permanece aséptico a cualquier acción cuestionable. Respetan a su esposa y temen que ésta se entere de su engaño, pero continúan teniendo relaciones extramaritales en forma paralela.

La concepción valórica del sujeto popular se caracteriza por ser amplia e indeterminado, que comienza y termina en él mismo. Las circunstancias configuran sus decisiones, y siempre intentará beneficiarse de lo que haga, la idea de lograr una satisfacción personal es esencial en su comportamiento

frente al resto. Aunque estas decisiones sean favorables a su entorno (familia, amigos, etc) no oculta su deseo de obtener algún grado de beneficio. Es capaz de negociar interiormente para llevar su moral a los límites que más le parezca.

Es destacable también el hecho de que vivir el día a día los ha dejado sin muchas expectativas de futuro. Sus acciones no están orientadas a asegurarles un proyecto de vida con bases sólidas y solo aseguran lo inmediato. Acostumbrados a los giros que les da el destino no buscan cambiar su suerte y solo permanecen expectantes a lo que la vida les deparará.

Por lo anterior, podemos decir que la relación que tienen con el ahorro es nula. Si bien la mayoría trabaja, solo lo hacen para cubrir sus necesidades básicas y no pensando en una seguridad venidera. La relación que mantienen con sus trabajos es de absoluta dependencia, ya que gracias a éstos sobreviven. Pero viven en la ambigüedad, con la escasa seguridad que le otorgan los trabajos esporádicos y escasamente remunerados. No son trabajos que ellos escogieron ni que disfruten, solo los realizan como una forma de ganar dinero.

El trabajo es el medio que permite financiar, a nivel básico, alimentación y quizás la vivienda del sujeto popular. Este trabajo no presenta matices como la elección de la naturaleza del trabajo, ni las habilidades personales, ni el interés, ni la vocación. Tampoco proyección, compromiso, posibilidades de ascenso, o mayor participación en él. La visión del trabajador es limitada, pasiva.

Si hablamos de dinero, el sujeto popular se presenta como una persona que no es capaz de prescindir de él para conformar sus sueños. Los deseos de mejoramiento personal y social están estrechamente vinculados a la posesión material. Ven en lo monetario una escapatoria a la situación que tienen, pero no están dispuestos a esperar y construirlo por etapas. Para el sujeto popular el dinero es esporádico, por eso la única manera posible para cambiar en algo su destino pasa por obtenerlo de manera rápida. A través de eso esperan darle una variación a lo que les ha tocado vivir. No existe un plan, un proyecto, sólo pasa por conjeturas del momento que responden a necesidades circunstanciales. Pone en el dinero la esperanza de un cambio para su vida.

El aspecto monetario es fundamental en la moral que adopten. Siempre está ligado ante la oportunidad de obtener algún beneficio material, es decir, mientras tenga dinero sobre la mesa el sujeto popular moldeará su moral en función de eso. Es capaz de robar, mentir y traicionar. No importa las consecuencias ni a quien afecte de alguna manera hay que conseguirlo para sobrevivir, esa es la premisa.

En cuanto al rol que le compete a la mujer en este discurso instalado por el cine, vemos como su figura se encuentra supeditada a los deseos del hombre. Socialmente está restringida a un papel secundario, no tiene independencia ni deseo de modificar su destino, acepta de manera silenciosa y sumisa sus designios. Tampoco tiene injerencia en las grandes decisiones de la familia, su peso se remite al hogar, a decisiones pequeñas. Por otro lado, sus sentimientos se reprimen es pos de un bien familiar o de pareja, no contradice ni discute las decisiones adoptadas por el hombre.

El peso que pueda tener sobre el hombre pasa por una presión que significa para él responderle en algunas cosas. Como decíamos anteriormente, no quiere que sepa sobre sus infidelidades. Asimismo, la preocupación más grande es el bienestar del hogar, es capaz de soportar violencias, insultos y abusos con tal de mantener una solidez aparente en la familia. El discurso popular la relega y menoscaba, la describe como una mujer sufrida que acepta su estado. Una mujer que no se inserta de lleno en el mundo laboral, simplemente le corresponde ser dueña de casa.

Otro de los aspectos sobre lo popular es la alejada concepción de religión que le entrega. No es directamente el respeto a dogmas religiosos o a una creencia en particular. No existe la manifestación abiertas de rituales ni de elementos que permitan percibir una determinada religión sobre otra. Es un aspecto totalmente secundario en la vida de aquellos que transitan por lo popular.

El discurso en el cine sobre lo popular se remite entonces a destacar sujetos disgregados, indeterminados y que cambian su actuar acorde a las circunstancias. Es un discurso que cohesiona ya que presenta rasgos que todos identificamos como propios. Tanto Ulises, de Taxi para tres, como el Negro Torres, de Negocio Redondo o Kathy, de *B-Happy* son referentes muy reconocibles en nuestro entorno cercano. Todos hemos escuchado hablar de sus historias, todos nos sentimos partes de ellas y reafirman identidades. Un discurso despolitizado y crítico acerca de la pobreza que contextualiza las historias. Que intenta devolver la preocupación por temas que trascienden en la sociedad, sin ideologías partidistas. Ahora el discurso crítico radica en la denuncia, en demostrar cómo, a pesar de las dificultades, el sujeto se sobrepone y sale adelante a pesar de cualquier obstáculo.

## **CONCLUSIONES**

Considerando la evolución que ha tenido el concepto de lo popular y las diferentes conceptualizaciones que existen, se optó por las propuestas de Néstor García Canclini y Michel de Certeau, en el aspecto teórico, para quienes lo popular es un espacio de encuentro tanto de los diferentes grupos o clases sociales como de sus prácticas y actividades cotidianas. Ambos autores proponen el concepto de “hibridación cultural”, espacio de cruce entre lo masivo y lo popular, que considera una reestructuración radical de los vínculos entre lo tradicional y lo moderno, lo popular y culto, lo local y lo extranjero; ya nada es puro y todo se transforma en una compleja red de relaciones.

La revisión bibliográfica realizada permite concluir que lo popular es un tema inacabado, que muestra gran vigencia dentro del mundo intelectual y está abierta a la búsqueda de nuevas definiciones e interpretaciones. Fue posible observar el fenómeno desde diversas perspectivas, enfoques y problematizaciones teóricas; las cuales iban desde quienes lo ven como un sistema de organización social, basada en la existencia una élite dominante, omnipotente, y por otro lado, una extensa clase dominada, subalterna, en donde la manipulación y la hegemonía son los mecanismos que permiten la interacción; otros se centraron en la capacidad de los dominados de resistir y administrar su autonomía hasta quienes se cuestionaron su existencia.

El discurso, al ser expuesto por medios audiovisuales, refuerza el estereotipo físico y psicológico de los personajes que se mueven en este ámbito. Mientras en televisión existe un espacio limitado para proyectar un discurso sobre lo popular, el cine entrega un modelo bastante caracterizado a través de las películas. En los Capítulos II y III observamos que las diferencias entre la expresión que tiene el “ser popular” en estos medios analizados son evidentes.

Asimismo, los dos medios coinciden en mostrar al sujeto popular como un ser que depende de la autoridad y que mediante sus expresiones corporales plasmadas en la imagen tanto televisiva como cinematográfica es capaz de manifestarse completamente. Uno los puntos donde ambos medios audiovisuales coinciden, está en la recurrencia de temas basados en la vida cotidiana, así como en las dificultades y dramas que sus personajes afrontan. Por otro lado la televisión presenta una carencia para elaborar un estereotipo más cercano a lo popular, el cine si lo logra. De esta manera encontramos cómo cada medio establece prioridades distintas. Mientras la televisión manifiesta su preferencia por la audiencia, el cine establece un discurso basado en lo popular.

En cuanto al humor representado en la televisión chilena, es uno de los pocos espacios en que aparecen hablas informales y sujetos que caracterizan lugares de la sociedad, que históricamente son dejados de lado, al margen de

las voces oficiales de los canales de televisión, donde por lo general, se privilegia un lenguaje cuidado y una apariencia de cuello y corbata.

Sin embargo, la irrupción de humoristas en la pantalla chica tiene actualmente, como denominador común, objetivos comerciales en sus rutinas. Por lo cual, todas las representaciones están mediadas por un afán de lucro, a través de índices de audiencia. Con este panorama no hay espacio suficiente para desarrollar las voces populares, y los comediantes están a merced de los canales, que intervienen en sus rutinas, ya sea verificando el contenido o mediante la intervención del animador para presentar publicidad.

De esta forma, la comedia televisiva no sería más que gestos populares, frases típicas, chistes de doble sentido que remiten a la sexualidad o la contingencia entre otros. Es decir, elementos transversales a toda la sociedad, que no necesariamente implican a un sector. Y es que más allá de un habla marginal en las rutinas, continúa una lógica de personajes que carece de crítica para observar el entorno, y que sólo presenta situaciones reconocibles para el grueso del público (embriaguez, temor a la autoridad, etcétera).

Mientras que en el cine desentrañamos un discurso no contestatario, ligado a la cotidianidad y alejado absolutamente de lo político. Un discurso que evidencia diversas realidades a lo ancho y largo de nuestro país, que se mueve entre lugares comunes y que transita, sin duda, por el espacio público. No es un discurso que segrega, sino que unifica a través de situaciones del diario vivir, reconocibles instantáneamente por el espectador.

Es el cine, al decir “estos es lo que somos”, al caracterizar ciertos ámbitos y personajes, quien logra conformar una suerte de identidad chilena. Ya no muestra lo lejano, pero existente, de *Caluga o Menta* o quizás lo metafórico y psicológico de *La Luna en el Espejo*. Es el chileno común quien transita en la pantalla y avala con su actuar un discurso fragmentado pero conocido por todos.

El humor, en tanto, es traspasado por otros códigos, contiene intereses económicos y depende de la contingencia y un par de frases de moda. Si bien no estamos diciendo que el cine se proponga como objetivo evidenciar lo popular, logra a través de las historias reafirmar un discurso, que en el humor televisivo no va más allá de un gesto.

# **BIBLIOGRAFÍA**

- de Certeau, Michel. “La Invención de lo Cotidiano”, Universidad Iberoamericana, México, 1996.
- “Cuando el Cine Chileno Empezó a Hablar”, Revista de Cine N°2, Santiago, 2002.
- Gallardo, Cristina; y Méndez, Iván. “Cine Chileno, Década del '60: Valparaíso, Mi Amor, de Aldo Francia”, Santiago, 1988.
- García Canclini, Néstor. “Consumidores y Ciudadanos”, Editorial Grijalbo, México.
- García Canclini, Néstor. “¿De Qué Estamos Hablando Cuando Hablamos de lo Popular?”, en FELAFACS: “Comunicación y Culturas Populares”. Editorial G. Gili, México, 1983.
- García Canclini, Néstor. “Culturas Híbridas: Estrategias para Entrar y Salir de la Modernidad”, Editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina, 2001 (1990),
- Godoy, Mario. “Historia del Cine Chileno”, Santiago (s.n.), Santiago, 1966.
- Godoy, Oscar. “Idea de Nación”, Revista Universitaria N° 7, Santiago, 1992.
- Góngora, Álvaro. “Ensayo Histórico sobre la Noción de Estado en Chile en los Siglos XIX y XX”, Ediciones La Ciudad, Santiago, 1981.
- Jameson, Frederic. “Posmodernismo y Sociedad de Consumo”, en “La Posmodernidad”, Editorial Colofón, México, 1988.
- Jara, Eliana. “Cine Mudo Chileno”, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, Ministerio de Educación, Santiago, 1994
- Larraín, Jorge. “Identidad Chilena y Globalización”, en “Comunidad Virtual de Gobernabilidad”. Santiago, junio de 2003.
- Larraín, Jorge. “Identidad Chilena”, Lom Ediciones. Santiago, 2001.
- Latorre, Ernesto; y Burotto, Darío. “Filmografía del Cine Chileno”, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, 1998.



- Latorre, Remberto. “Cien Años de Cine Chileno: 1902- 2002”, Santiago, 2002.
- Lipovetsky, Gilles. “La Era del Vacío: Ensayos sobre el Individualismo Urbano”, Editorial Anagrama, Barcelona, 1986.
- Lyotard, Jean. “La Posmodernidad Explicada a los Niños”, Editorial Gedisa, España, 1987.
- Mouesca, Jacqueline. “Cine Chileno, Veinte Años: 1970- 1990”, Ministerio de Educación, Santiago, 1992.
- Ossa Coo, Carlos. “Historia del Cine Chileno”, Editorial Quimantú, Santiago, 1971.
- Osses, Dario, “La comedia de la familia chilena”. Columna Diario Electrónico “El Mostrador”, 7 de agosto de 2001. [http://www.elmostrador.cl/modulos/noticias/constructor/detalle\\_noticia.asp?id\\_noticia=36909](http://www.elmostrador.cl/modulos/noticias/constructor/detalle_noticia.asp?id_noticia=36909)
- Oyarzún, Pablo. “La Desazón de lo Moderno y Problemas de la Modernidad”, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2001.
- Salazar, Gabriel y Pinto, Julio. “Historia Contemporánea de Chile II: Actores, Identidad y Movimiento”. Lom Ediciones. Santiago, 1999.
- Salinas, Maximiliano. “Risa y Cultura en Chile”, Documento de Trabajo N°11, Centro de Investigaciones Sociales, Universidad Arcis, Santiago, 1996.
- Subercaseaux, Bernardo. “Caminos Interferidos de lo Político a lo Cultural. Reflexiones sobre la Identidad Nacional”, Estudios Públicos N° 73, Santiago, 1999.
- Subercaseaux, Bernardo, en Montecino, Sonia. “Revisitando Chile: Identidades, Mitos e Historias”. Compiladora, Colección Cuadernos Bicentenario, Santiago, 2003.
- Sunkel, Guillermo. “Razón y Pasión en la Prensa Popular”, ILET, Santiago, 1985.

- Verón, Eliseo. “Esquema General para el análisis de la mediatización”, en Revista Dia-Logos, N° 48, FELAFACS, Lima, 1997.
- Zubieta, Ana María, y colaboradores. “Cultura Popular y Cultura de Masas”, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2000.